This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

LOEB MUSIC LIBRARY
ML 138Y 3

erial has been filmed
the University's Title II-C
preservation program

№

Bei gefälliger Benützung meiner Bibliothek bitte ich, nachstehende billigst gestellte

Bedingungen,

auf deren Erfüllung ich der nöthigen Ordnung wegen streng halten werde, zu beachten:

§ 1. Die Bibliothek ist an Wochentagen von Morgens 8 bis Abends 7 Uhr geöffnet, an Sonntagen aber nur um 10½ bis 12 Uhr Vormittags.

§ 2. Personen, die mir nicht bekannt sind, haben für den gewählten Band eine Einlage von fl. 2. 42 kr. zu machen, welcher Betrag bei Rückgabe des Buchs zurückerstattet wird.

§ 3. Ju's Abonnement kann jeden Tag eingetreten werden, und beträgt das einfache Abonnement für je einen Band, der nach Belieben gewechselt werden kann:

Für ein Jahr	fl. 4. 24 kr.	**Vorausbezahlung.**
„ „ halbes Jahr . .	„ 2. 24 „	
„ „ Vierteljahr . .	„ 1. 15 „	
„ einen Monat . . .	— 27 „	
„ „ halben Monat .	— 18 „	

§ 4. Bei doppeltem oder mehrfachem Abonnement, wo der Leser zwei oder mehrere Bände zumal erhält, steigen die Preise verhältnißmäßig.

§ 5. Wer nur einzelne Bücher liest und also die Vortheile des Abonnements nicht zu benützen wünscht, bezahlt für einen Band täglich 1½ kr. Lesegebühr.

§ 6. Auswärtige Leser erhalten im Verhältniß ihrer Entfernung von hier je mehrere Bände zumal, und haben die Kosten der Hin- und Hersendung zu tragen.

§ 7. Um stets wohlconditionirte und reinliche Bücher liefern zu können, bitte ich um schonende Behandlung derselben, und behalte mir vor, für irgendwelche Beschädigung die betreffenden Reparaturkosten in Anrechnung zu bringen.

§ 8. Wer ein Buch verliert, hat dasselbe nach dem Ladenpreise zu vergüten; handelt es sich um den Band eines größern Werkes, wovon einzelne Theile nicht [redacted] das ganze Werk zu ersetzen.

§ 9. [redacted] länger als 14 Tage bei Handen zu behalten.

Reutl[redacted]

C. Fr. Palm.

Muſikaliſche

Novellen und Silhouetten

von

Carl Gollmick.

Mit einem Vorwort

von

Eduard Duller.

Zeitz.

Druck und Verlag von Julius Schieferdecker.

1838.

Mus 66.7
Harvard College Library
Apr. [illegible]
By Exchange

Vorwort.

Das Intereſſe an Schattenriſſen iſt ein phyſiognomiſches, gewürzt durch den Reiz des Räthſelhaften; dieſe ſchwarze Kunſt drapirt ihre Schleier in den mannigfachſten oft bizarrſten Umriſſen, welche unſerer Phantaſie hinlängliches Material für Gedankenarabesken bieten; das Charakteriſtiſche aber, das unter dem dunkeln Schleier ſich hebt und ſenkt, fordert eine ernſtere Neugier heraus, welche etwas Compactes erfaſſen, etwas Gewiſſes erſchauen und zergliedern, und aus den einzelnen Phänomenen zur Feſtſtellung irgend eines Geſetzes gelangen will.

Der Verſtand begnügt ſich übrigens bei Silhouetten nicht damit, etwas ſchwarz auf weiß zu haben, — er will in den Phyſiognomien die Familienähnlichkeit

finden, er will genealogiſche Studien machen, — was will er nicht Alles? Am Ende wird er ſich wol noch ungehalten zeigen, daß ihm die Silhouette ſtets nur Profile gibt, wird Silhouetten en face verlangen (wir bezweifeln, ob ſolche zu liefern, dem Künſtler ſchwer fiele,) und wird ſie am Ende gar mit einem Verdammungsurtheile über deren Einſeitigkeit bei Seite legen.

Leuten, welche für ein artiges Genrebild nur den Maaßſtab des olympiſchen Jupiters bereit haben, dürfte man demnach wol kaum wagen, eine Sammlung von Schattenriſſen vorzulegen, ohne befürchten zu müſſen, daß ſie, mit dem Stirnrunzeln des olympiſchen Gottes, die harmloſen Schattenriſſe das Omen des Namens entgelten laſſen, nämlich: dieſelben zerriſſen in die Welt der Schatten zu ſenden. — Wie indeſſen in kleinen Körpern oft der größte Muth, ſo iſt in dieſen Schattenriſſen ſo viel Weſenheit, daß ſie das Rechte jeder Weſenheit: ſich geltend zu machen, wol in Anſpruch nehmen dürfen. Man argwöhne hierbei nicht, daß es ſich um eine Emancipation der Schatten handle; beruhigt euch, ihr Ketzerrichter, durch das

Bewußtsein, daß euch die «Zöpfe noch immer hinten sitzen.» Wir wollten, indem wir von jenem Rechte der Individualität sprachen, nur im Vorbeigehen in Erinnerung bringen, daß man seit einiger Zeit darüber im Klaren ist: die verschiedenen geistigen Richtungen eines Volkes seien nicht eine Menge vom Zufall zusammengewürfelter Aggregate, sondern Erscheinungen eines organischen Lebens, welche sich nach bestimmten Gesetzen entwickeln. In dieser Anerkennung der Einheit liegt das Recht der Einzelheit; sie ist die wohlthätige Harmonie, die innere Freudenmusik jedes Strebenden. Das Kastenwesen hat wie im Staate, so in der Literatur und in der Kunst, dadurch den Todesstoß erlitten; in den beiden letztern wenigstens gibt es keine Aristokratie des Genres mehr.

Vielleicht haben wir hiermit den subjectiven Standpunct, welchen der Verfasser der Silhouetten gewählt, angedeutet. Zur Orientirung in dem objectiven müssen wir in der That bei einigen Familienbeziehungen ausholen.

Die Vaterstadt dieser Schattenrisse ist nämlich Frankfurt am Main, jenes in ewiger Ebbe und Fluth,

bewegte Centrum, in welchem die verſchiedenſten Straßen des materiellen wie des geiſtigen Handels, Waaren und Ideen, Menſchen und Kunſt zuſammentreffen. Die materielle Phyſiognomie Frankfurts iſt ſo markirt, daß in den ausdrucksvollen plaſtiſch verſteinerten Zügen die Eigenthümlichkeit einer geiſtigen faſt aufgegangen iſt; jene Rapidität des Verkehrs, welche die klingenden Intereſſen ſo mächtig anſchwellen macht, läßt die tönenden der Geiſter nicht zur Harmonie kommen; in Frankfurt gibt ſich der geiſtige Norden Deutſchlands mit deſſen Süden ein Rendez-vous, — doch, immerwährend durch ein europäiſches Geräuſch geſtört, kommen Beide zu keiner beſtimmten Erklärung. Das iſt's, weßhalb — um von den Künſten hier nur die Muſik zu erwähnen — ungeachtet großer Theilnahme von Seiten Frankfurts ſelbſt, die muſikaliſchen Zuſtände dort kein eigenthümliches Gepräge tragen; man rechne dazu noch die Bedürfniſſe und Gewohnheiten, ſo wie die bloße Neugier jenes immerwährend in friſchem Ab- und Zufluß bewegten Drittels des dortigen Publicums, der Fremden! Was indeſſen die muſikaliſchen Zuſtände in Frankfurt an

Eigenthümlichkeit entbehren, — das wird eben durch das Interesse ersetzt, welches sie als immer neues Panorama fast aller verschiedensten Richtungen, als glänzender, eleganter und prachtvoller, lebendiger Eklekticismus darbieten. Dieses Interesse ist's, was sich in des Verfassers «Schattenrissen» zusammengedrängt findet, welche die Physiognomie jener musikalischen Zustände getreu wiedergeben.

Davon abgesehen, dürfte ferner wol jeder einzelne Aufsatz als ein unabhängiges Resultat einer den Producten des Tages in kritischen Conflicten begegnenden Meinung von dem Wesen und den Lebensbedingungen der Musik zu betrachten sein, mancher als ein Schluß von der Vergangenheit auf die gegenwärtigen Zustände, mancher wieder als eine Appellation an die Zukunft.

Endlich aber möchte es, da wir der künftigen Beurtheilung des Buches hier das Terrain zu lichten versuchten, nicht unstatthaft sein, einen Vorwurf, den man vielleicht erheben wird, vorauszusagen. Man wird sich nämlich beklagen, daß der Verfasser öfters von Blinden spricht; man wird eine gewisse Mono-

tonie des Tadels an ihm tadelnswerth finden. Dagegen würde sich der Verfasser nicht vertheidigen können, wenn es weniger Blinde im Reiche der Tonkunst gäbe, als es deren wirklich gibt. Wenn er eine Menge von Kranken nach einer und derselben Methode behandelt, so wird man dieß am Ende wol aus dem Grunde in der Ordnung finden müssen, weil sie alle dasselbe Fieber haben.

Darmstadt, im December 1837.

Eduard Duller.

Inhaltsverzeichniss.

Seite

Media in vita sumus 1

Das Götterland der Tonkunst oder: Es ist auf seinem Gipfel. Humoristische Bagatelle. 4

Ein Ton aus der Scala eines Musikers im neunzehnten Jahrhundert 23

Zur Geschichte eines Patentflügels. Musikalische Genrebilder. 36

Theaterrevolution, Phantasiestück aus den Papieren eines Capellmeisters 61

Rhapsodie über das Verhältniß des Tonsetzers zum Operndichter, entwickelt in einem Briefe des Operncomponisten Raptus an seinen Dichter Dr. Gallimathias. 75

Blick auf den Zustand der deutschen Oper. 86

Zur Naturgeschichte vieler Tenoristen 93

Apostrophe, als ein Neuling seinen ersten dramatischen Versuch als Othello gemacht hatte 98

Stumme Danksagungen. 103

Ueber musikalisches Urtheil, in Beziehung auf Bellini's Norma 106

Seite

Ein Rückblick auf die Quelle des Gedichtes zur Zauberflöte. 113

Historische Notiz über Mozart's «Entführung aus dem Serail» 124

Historischer Blick auf das Rheinweinlied. 129

Eine Cadenz über die Cadenz nach der Aufführung der Oper «Titus» 131

Die Zauberflöte 134

Don Juan. Zum Benefice des Intendanten Grüner . . 136

Euryanthe 140

Adlers Horst von Franz Gläser 142

Hans Heiling von Heinrich Marschner. 146

Die Puritaner von Bellini 160

Die Nachtwandlerin von Bellini. 166

Der Kerker von Edinburg von Carafa. 177

Anna Boleyn von Donizetti 182

Die Jüdin von Halevy 185

Der Blitz von Halevy 192

Der Besuch im Irrenhause, von Rosenhain 195

Die Hugenotten von Meyerbeer 197

Vorwortliche Glosse über ein Concert im October . . . 222

Molique's Symphonie und Auber's Cheval de bronze. Zum erstenmal in Frankfurt a. M. 226

Die Mozartfeier in Darmstadt. (Den 14. März 1837) . . 230

Vocal- und Instrumentalconcert, gegeben von F. Ries, als Beitrag für das zu Bonn zu errichtende Denkmal für Beethoven 244

Seite

Instrumental-Musikverein in Frankfurt 250

Riefstahl's Quartettcirkel in Frankfurt 252

F. Lachner's Preis-Symphonie. Im frankfurter Museum 255

F. Lachner's D-moll-Symphonie. Im frankfurter Museum 258

Concert des Capellmeisters Guhr: Die vier Menschenalter von F. Lachner 261

Eine Ouverture von Ferdinand Keßler 264

Concert der Madame Belleville-Oury 266

Concert von Bernhard Romberg 267

Menter und Mittermayr 269

Concert von Lipinsky (erster Violinist des Kaisers von Rußland) 271

Conrad Baldenecker 273

August Möser 276

Sophie Bohrer. 278

Die Mandoline des Herrn Vimercati 281

Die Streichcither des Herrn Petzmeyer. 283

Ueber Gesangschule in Beziehung auf Madame Fischer-Achten 285

Madame Schodel als Donna Anna 291

Sabina Heinefetter 296

Henriette Carl 300

Großes Vocal- und Instrumentalconcert der Madame d'Alberti, Primadonna assoluta mehrer königlichen Theater Italiens, im hiesigen Schauspielhause. . 302

Reichel 304

Seite

Haitzinger 307

Rossini in Frankfurt 310

Joseph Gusikow in Frankfurt 313

Der Walzerkönig Strauß in Frankfurt 318

A. André's Lehrbuch der Tonsetzkunst 320

Muſikaliſche

Novellen und Silhouetten.

Media in vita sumus.

Musik ist der Freudenruf der ganzen civilisirten Welt. Ihr Lorber grünt in Italien sowol wie im nördlichen Scandinavien, an der Grenze der Osmanen wie am Ural, in den Pyrenäen wie auf der britischen Insel. Musik ist das Kriegsgeschrei jener Legionen, die, je mehr sie um dieselbe streiten, sie am wenigsten erobern. Sie ist der Siegsgesang der thyrsusgeschmückten Bacchantinnen, und das Schwanenlied des guten Geschmacks. Wir ergötzen uns an Bach's classischem Ernste, an Beethoven's Zauberschlägen, an Mozart's Geistersprache und an französisch-italienischen Leuchtkugeln. Wir würdigen das Gute, wo wir es eben finden, und entbehren es nicht, wo es fehlt.

Gewohnheit, Langeweile, Neugierde, mitunter auch ästhetischer Drang sind die Motive, die uns zu Euterpens Tempel leiten; aber mit Uebersättigung, Frost,

Schwindel, selten nur befriedigt, verlassen wir dessen Schwelle wieder. Der Resonanzboden des allgemeinen Urtheils ist mit Zeitungsblättern geflickt, wovon sich jeder Zoll ein Orakel dünkt!

Es wird viel Musik auf dieser Welt gemacht. Fast auf jeder Seele lastet ein Musiklehrer. Seitdem die strengere Schreibart abgekommen, seitdem die Fuge, die Sonate, das Quartett ꝛc. verbannt sind, seitdem geht's immer lustiger zu. Wir haben uns Straußenmägen angeschafft, um die Lieferungen unserer gaumenkitzelnden Gastronomen gehörig verdauen zu können; und es geht auch ganz gut. Unsere tradirten Opern müssen herhalten. Sie sind die Quellen aller Qualen des reinen Kunstsinnes. Aus ihnen fließen in Strömen hin, alle Dämme des Gesetzes durchbrechend, der Rondo's, Phantasien, Variationen und Tänze Unzahlen mit ihren frevelhaften Titeln. Sie ersäufen unsere Schubert, Reichardt, Hummel, Zumsteeg, André, wie alle deutschen Barden, und löschen aus jedes glimmende Streben des tieferfühlenden Talentes. Pfennigmagazine verdrängen die Goldminen des ernstern Genius. Systeme, aus solch schlüpfrigen Opern-Cabaletten gebaut, bilden die Oberonswolke, welche den überseligen Schüler gleich im ersten Monat hoch oben auf den Parnaß führt, und sein Bewußtsein, ihn erstiegen zu haben, bleibt zurück

bei der überstäubten Scala. Der Lehrer ist fertig, ehe er noch ein rechter Schüler geworden; und Mechanismus soll der Mentor des Geistes sein!

So geht's wol jetzt überall zu, wo Mißbrauch sein Panier schwingt; aber daß im Centralpuncte des musengefälligen Deutschlands, daß auch da der Mode Satyr mit der buntscheckigen Jacke seinen Fastnachtsdinstag hält, und neben dem Weihrauch auf Uraniens Altar auch sein Teufelskraut werfen darf — das hätten sich jene Geister nicht träumen lassen, die ihre Saaten tief in die Furche unsers classischen Bodens gestreut haben. Und Beides ist aufgegangen, nur mit dem Unterschiede, daß giftiges Schlingkraut sich vermessen an die hesperische Frucht anrankt, gleichsam triumphirend. Der edle deutsche Hypogryph ist von Legionen Hornissen überwältigt. Dieser kleine aber klare Spiegel der allgemeinen Richtung musikalischen Culturschrittes diene als Typus folgender Sprache. Wer sich darin ohne Schminke erblickt, messe ihm (dem Spiegel) die Schuld nicht bei.

Das Götterland der Tonkunst,

oder

Es ist auf seinem Gipfel!

Humoristische Bagatelle.

(Vorgelesen im Museum.)

Die Weisheit, die an der Krücke hinkt, wollte mir nie recht gefallen; aber froh und blühend den Isisschleier heben, darin lag für mich der Preis des Lebens. Ich war frei, d. h. ich hatte die Akademie verlassen, Vaters Erbe in der Tasche, und — kein' Lieb' im Herzen. Was hinderte mich also, den Jugendtraum wahr zu machen, ungekannt die Welt zu durchstreifen, um das echte Menschengesicht zu erforschen unter jeder Larve.

Mein Plan war bald gemacht. Mit verbundenen Augen fuhr ich zum Thore hinaus und über die Gren-

zen. Mein Bedienter hatte ſtrengen Befehl, mir die Namen der Orte zu verſchweigen, wo wir Halt machten. So ging's Tag und Nacht, bis die Gegend uns Beiden völlig fremd wurde. Hier entließ ich meinen Begleiter und wanderte allein auf fremden Wegen fort. Das Gefühl der Freiheit erzeugte einen bisher ungeahnten Frohſinn in mir, und ob ich verirrt in Wäldern ſchlief, Gebirge erſtieg, ob mich der Regen netzte oder die Sonne bräunte, in meiner Bruſt jubelte das Freudenlied der Lerche.

So kam ich eines Tages an das Wachthaus unweit einer großen Stadt, und ein kleiner runder Mann auf mich zu. Stumm hielt ich ihm meinen Paß vor, aber nicht darauf achtend, fragte er mich in einem ſchneidend ſingenden Falſetton: «Sind Sie muſikaliſch?»

Verblüfft über dieſe unvermuthete Anrede, ſtutzte ich. In begeiſterten Augenblicken hielt ich mich für einen Beethoven, in muthloſen für die erſte Sylbe dieſes berühmten Namens. Ich wußte nicht, was ich antworten ſollte.

«Nun,» keifte das ärgerliche Männchen eine Terz höher — «ſind Sie muſikaliſch oder taub?»

«Und wenn ich nun nicht muſikaliſch wäre?» entgegnete ich kleinlaut.

«So müſſen Sie Morikan, dieſe Stadt der Tonkunſt

geweiht, umgehen», sprach der Achselzuckende. «Hier ist ein Seitenpfad für Profane. Kein Unmusikalischer darf diese Thore passiren.

Ein malicióses Lächeln unterdrückend, versicherte ich darauf mit feierlicher Miene: «So bin ich würdig des Eintritts in Morikan, da ich ein Instrument spiele, das in der ganzen Welt gesucht und geliebt ist,» und dabei klimperte ich an meiner Tasche.

«Wache heraus!» schrie der Examinator, und mit militairischen Ehrenbezeigungen, mit Trommeln und Pfeifen wurde ich begrüßt.

Tiefen Katzenbücklings näherte sich alsdann das Männlein, also sprechend: «Als Fremder wird es Ihnen erwünscht sein, wenn ich Sie mit dem Treiben unserer Apollostadt vertrauter mache. O, Sie werden staunen, den Gipfel der Vollkommenheit darin zu finden. — Abgesondert von der übrigen Welt, leben wir in einem quasi eigenen musikalischen Dunstkreis. Was außerhalb Virtuosität heißt, verliert sich hier in ärmlicher Unscheinbarkeit. Das dort Verkannte glänzt hier in seiner eigentlichen Sphäre. Sie werden Widersprüche finden, und doch verschmilzt Alles wieder in ein großes Ganzes zusammen wie im Weltbau. Sie würden den Weltbau zerstören — stünde es in Ihrer Macht, die Gattung der allermiserabelsten Infusionsthierchen zu vertilgen.»

Mein Staunen machte der unbezwingbarsten Neugierde Platz, dieses Odeon näher kennen zu lernen. — «Mit dankbarem Herzen nehme ich Ihre Führung an,» sprach ich zu dem Kleinen, und wir schritten vorwärts.

«Ja, ja,» fuhr mein Begleiter fort, und rieb sich wohlgefällig die Hände. «Besonders ist das Theater unsere Welt, weil Ihr draußen die Welt zum Theater macht. Die Lüge, die Ihr beschönigend übertüncht, sie darf bei uns ohne Maske erscheinen, und die Wahrheit, sei sie noch so bitter, ist völlig censurfrei.»

Ein vielstimmiges Tutti verschloß ihm hier den Mund.

«Da haben Sie gleich ein Beispiel,» distonirte mein Begleiter. — Der Gesang kam von einer Menge Arbeiter, die auf dem Felde Korn in Garben banden. — «Der Zustand musikalischer Bildung,» fuhr er fort, «ist in Morikan so groß, daß hier zur Natur wird, was sogar auf der Bühne für unnatürlich gehalten wird. Diese Leute, roh und ungeschickt, zerschmelzen alle ihre Gefühle in einen kurzen Satz, den sie singend so oft wiederholen, bis ihnen der Athem ausgeht — und — hören Sie nur die blühenden Reime dabei: Schmelz der Farben, — goldne Garben — göttlich hehr — Wonnemeer. — Kann ein Professor sublimer sprechen? — Jetzt singt jener dicke Bauer ein Tenorsolo mit einer schmachtenden Cadenz. Nun tanzen die Andern statt zu arbeiten; —

und wie graziös; — und nun die Schlußgruppe. Glaubt man sich nicht in das große pariser Ballet versetzt? — Aber lauter Natur, Nichts als Natur!»

Ich öffnete Mund und Nase, indem wir durch das Thor schritten. Gleich rechts neben der Mauer klebte ein langes Placat.

«Wahrscheinlich der Brot- und Fleischtarif?» fragte ich.

«Behüte,» sprach mein kleiner Freund. «Diesen Abend ist Concert, und dieß ist das Urtheil darüber.»

«Vor der Aufführung?!» fragte ich staunend.

«Nur Vorurtheil,» war die Antwort. «Unsere Berichterstatter machen kein Geheimniß daraus, wie die Euern es thun. Wir haben auch unsere Panegyriker und Schmähsüchtige so gut als Ihr. Aber sie geben (und das ex officio) die Quellen der Mißgunst oder des Wohlwollens immer offenherzig an, damit das Publicum weiß, woran es ist.»

«Und die Liberalen?» fragte ich weiter.

«Werden hier nicht eingelassen; denn wir haben selbst Augen und Ohren.»

Wie ein Kind, dem man von Aethiopiens Riesen und Drachen erzählt, ging ich mechanisch weiter. Wir kamen durch eine lange schmale Straße, woraus uns ein unbeschreibliches Gewirre von Tönen entgegenströmte.

«Das ist die Musenstraße,» sprach der Kleine: «Alle

Tonkünstler Morikans wohnen hier in elyseischer Eintracht beisammen, und ohne Karte darf Niemand hindurch. — Ehe diese weise Einrichtung getroffen wurde, stockten alle Staatsgeschäfte und Gewerbe, denn — wer, vom Handelsmann bis zum Gelehrten hinab, konnte arbeiten, sobald er jeden Augenblick durch den Göttergenuß einer nebenan wohnenden Flötenpassage, eines nachbarschaftlichen Contrabaßtrillers, eines angrenzenden Portaments gestört wurde? Der Musiksinn ist hier so gediegen, daß sich Niemand hätte überwinden können, die Ohren zu verstopfen. Zweitens, um wie viel überraschender ist es, statt alle diese Triller und Läufe in der Werkstätte der Geburt belauschen zu müssen, sie am Productionsabend ohne Stottern zu hören, zu empfangen, zu verschlingen. Hier schwimmt der Musicus in seinem Element. Hören Sie nur!»

Aber das chaotische Gewühl zahlloser Instrumente und Kehlen-Exercitien verschlang in einem entsetzlichen Crescendo die fernern Worte meines unermüdlichen Begleiters; und erst, als wir den Parnaß von Morikan weit hinter uns hatten, konnte die Sprache zu Worte kommen.

«Ich weiß nicht, was ich sagen soll,» stammelte ich verlegen, und wischte mir den Angstschweiß von der Stirn.

«Sie sollen auch Nichts sagen, Bester,» fistulirte

mein Cicerone. «In Morikan soll überhaupt Niemand Etwas sagen, der noch einen Ton zum Singen in der Kehle hat. Darum erlauben Sie, daß ich das bei Ihnen Versäumte nachhole,» und nachdem er seine Kehlenwerkzeuge durch einige Präludien restaurirt, fing er an, mich einem Bekannten, der uns gerade begegnete, im Recitativstyle vorzustellen. Der Mann zog höflich seinen Hut, und hieß mich in italienischer Manier willkommen. Er hatte einen Begleiter hinter sich, der auf einem Portativchen die Ideenfolge durch Accorde angab. So eingepuppt, mußte ich nolens volens ebenfalls recitativisch antworten. Es ging auch ganz gut, und ehe wir es uns versahen, verwickelten wir uns in ein förmliches Terzett. Dann ging der Fremde, der sich in einem Grupetto als Leinweber zu erkennen gegeben, in eine Romanzetta über, in der er uns auf morgen punct 12 Uhr im Gasthof zur «silbernen Bratsche» auf eine Suppe einlud, und mit einer langen Schlußcadenz nochmals an den ganzen Umfang seiner Stimme erinnernd, empfahl er sich.

«Sehen Sie! Das ist das Wahre,» nahm mein Fistulant nun wieder das Wort. «Das göttliche Recitativ ist in allen Gassen einheimisch, während wir es aus Thaliens Tempel verbannt haben. Die Recitirenden finden sich selten darin zurecht; und Sie haben doch

eben gehört, daß man nur dem natürlichſten Gefühle folgen darf, um es declamatoriſch wahr zu machen und verſtändlich. — Auch kommen wir nie in die Verlegenheit, in ganz heterogenen Sätzen zu einander ſprechen zu müſſen, wie auf den Bretern geſchieht, wenn ſie aus allen Gegenden zuſammengeſchneit, ſich in den verſchiedenartigſten Traditionen unterhalten.»

Hier kamen wir an ein Gebäude, worin zuckerſüße Melodie tändelte; es war künſtlich zuſammengebaut aus neuitalieniſchen und franzöſiſchen Partituren, und über dem Thore ſtand: «Haſpiz für den verdorbenen Geſchmack.» Kein beſſeres Mittel. Die ſtarrköpfigen Anhänger dieſer Schule werden hier eingeſperrt und ihnen unaufhörlich ſo lange Auber, Bellini und Roſſini in die Ohren geträufelt, bis ſie vollkommen curirt hinausgehen.

Jetzt waren wir in ſeine Wohnung gelangt. Ein alter Mann ſaß am Clavier und ſpielte Schmitt's mechaniſche Fingerübungen, ein kleines Kind ihm lehrend zur Seite. Andere Kinder ſpielten blinde Kuh in der Stube herum, und die Hausfrau las ihrer Köchin Knecht's Grundregeln der Harmonie vor.

«Sie ſehen hier meine ſiebenjährige Tochter,» ſprach mein runder Wirth, «die ihren Maeſtro im Clavierſpiele unterrichtet. Hier ſind die Lehrer mit ihrem Unterrichte bald zu Ende, und in den erſten drei Jahren

nicht mehr im Stande, ihren Elèven die Stange zu halten. Da das geistige Princip keine Grenzen hat, so ziehen wir vor, die Mittel zum Zweck zu machen; das heißt den nackten Ton zur Musik. Auf diese Art erhalten wir unserer Jugend das reine Gefühl dafür, und überheben sie des tiefern Eindringens, das nur zu Paradoxen führt. Fertigkeit heißt unser Motto. Wer die besitzt, braucht Nichts weiter.

«Charmant!» entgegnete ich, «aber — dieser Lärm!»

«Ist die Krone der Pädagogik,» sprach mein Wirth. «Das Genie läßt sich nicht irren. Sein ganzes Selbst zerfließt mit seinem Gegenstand in einen Brennpunct. Unsere Tonsetzer schreiben am liebsten auf öffentlichem Markte. — Sie erblicken meine Köchin hier beim doppelten Contrapunct. Köchinnen sind geborne Componisten. Dieselben Ingredienzien, nur in stets abwechselnder Zusammenstellung. Viel Pfeffer, noch mehr Vanille, wenig Salz in die unverdauliche Speise, und es wirkt.

«So kochen in Morikan die Componisten?» war meine natürliche Frage.

«Ich bitte mir die Ehre auf diesen Abend aus,» fuhr mein einladender Wirth fort; — «ich führe Sie in ein großes Gasthaus, wo das ganze Publicum speist. Sie werden die Kochkunst unserer Componisten um so bewundernswürdiger finden, da es lauter aufgewärmte

Speisen sind, und nur in modernen Schüsseln servirt werden.»

Ein Rauschen vor dem Fenster zog unsere Aufmerksamkeit dahin.

«Ha,» schrie mein Enthusiast — «unsere neue Oper kommt hier mit dem Dampfschiff an! Wie die Fluthen seufzen unter dem Druck des grandiosen Werks! Ein Schüler des erhabenen Philadelphia hat es geschrieben und schickt, wie Sie sehen, gleich die Sänger mit, die ganz anders geschaffen sind wie die unsern, um so ein Riesen-Opus aushalten zu können. — Doch kommen Sie, es ist Theaterzeit!» — Und damit schob er mir ein zusammengelegtes Papier in die Westentasche. «Bedienen Sie sich dieser Baumwolle, sobald es Zeit wird.»

Wir gingen. Der Weg führte über den Kirchhof.

«Ein dunkler Pfad zum Lichte der Kunst!» rief ich.

«Aber das sinnreichste Memento für den Mimen,» flüsterte mein Begleiter — «und doch wirkt es nur selten. Lesen Sie.»

Ich las einige Inschriften: «Hier verstummen, welche sich an Spontini und Weber zu Tode gesungen, — dort: die frühen Opfer elterlicher Eitelkeit, — hier finden gequälte Directoren den Frieden, — hier stirbt das Werk mit dem Schöpfer, — hier» — ich wollte noch andere Inschriften lesen, aber im Gedränge von Künstlern, die

alle leichtweg über dieſe Gräber eilten, ward ich mit fortgeriſſen. Alles ſtrömte dem Portale zu. — «Eine ungeheure Einnahme!» rief ich aus.

«Ach!» ſeufzte mein Führer. «Noch nicht der zwanzigſte Theil der Unkoſten. Wie iſt das auch anders möglich bei den Anſprüchen des heutigen Publicums? — Die Phantaſie ſoll heutzutage nur in Romanen ſpielen, nicht auf der Bühne; und das mit Recht. — Hier will man der Einbildung Nichts mehr vergönnen. Hier will man die That. Was nicht handgreiflich iſt, kann ſonſt nicht verſtanden werden. Feine Täuſchungen thun es daher nicht mehr. Wir wollen grobe. Wir wollen keine gemalten, wir wollen lebendige Wälder, natürliche Waſſerfälle, wirkliches Hundegeheul. Wir wollen Coſtume von echten Stoffen, echt corinthiſche Säulen. Wir wollen wirkliche Armeen gegen einander kämpfen — wir wollen Blut ſehen. Vulkane und Conſorten dürfen wir nicht mehr auftiſchen, ſeitdem man dahinter gekommen, daß ſie nur gemalt ſind. — — O, wir ſind wegen des Firmaments in nicht geringer Verlegenheit!»

«Aber die Koſten, die Koſten?» fragte ich dringender.

«Seitdem der Hof die Sache ſelbſt dirigirt, Staatsbeamte auf Demiſold geſetzt, — und überflüſſige Pädagogen abgeſchafft — ſeitdem unſere Notenſteuer exiſtirt,

die jede Inoriginalität mit einem verhältnißmäßigen Eingangszoll belegt, ſind Thaliens Gefilde in ein Eldorado verwandelt. Es iſt auf ſeinem Gipfel!»

Somit traten wir in eine Loge. — Statt des Vorhanges rollte ein ungeheurer Comödienzettel aus den Soffiten herab.

«Hierauf ſehen Sie die ganze Handlung haarklein beſchrieben,» flüſterte mein runder Freund. «Wer könnte ſonſt daraus klug werden?»

Ich las: «Mit hochobrigkeitlicher Indulgenz: Der Ruin der Sänger, oder: Aeſthetik des neunzehnten Jahrhunderts. Frei aus dem Franzöſiſchen. Ein hiſtoriſch-babyloniſches Ton-Chaos für doppeltes Orcheſter, mit zuweilen darin auftauchenden Menſchenſtimmen. Muſik von Mordbrenner.»

Ein ehrwürdiger Greis, der am Proſcenium ſaß und unaufhörlich in Partituren ſtrich, feſſelte nun meine Aufmerkſamkeit.

«Dieß iſt ein Zeitgenoſſe Mozart's, Abbé da Ponte, der Dichter des Don Juan,» ſprach mein Nachbar. «Er kommt direct von New-York, um dem Verewigten einſt ſagen zu können, wie wir die Bahn fortwandeln, die er uns gebrochen. Zugleich ſtreicht er alle Noten weg, die ſeinem Zeitgenoſſen gehören. Dadurch wird die Oper originell und um fünf Sechstel kürzer.»

Die Ouverture begann. Ich vermißte den Mann am Catheder. Mein Führer meinte aber, in diesem Orchester sei Jeder ein geborner Capellmeister. «Sie sehen hier die pariser Riesengeigen und Heerpauken, die Tamtams, Arcotti's römisches Geigenclavier, das neuerfundene Blasinstrument des Herrn Reichstein, zehnstimmig geblasen, und Bachmann's Baßclarinette. Außer Janitscharenmusik und Trommeln sind auch noch einige Zwölfpfünder angebracht, um das letzte Final zu verstärken. — Der Effect ist grandios.»

Die Ouverture führte mich durch die Höhlen des Tartarus an Joniens Blumenküsten, — von da durch eine Bierschänke in einen Tempel, den gleich darauf der Tarantteltanz sinnloser Bacchanten entweihte. — Furien und Liebesgötter zerrten an mir — mein Herz klopfte — mein Haar sträubte sich — das ganze Orchester wurde gerufen.

Endlich rauschte der Comödienzettel auf, und der ganze babylonische Thurmbau wurde sichtbar. «Das ist ein Kniff des Dichters,» sagte mein Führer. «Weil man von dem Texte wenig mehr versteht, auch die Sänger oft die verschiedenartigsten Dialecte mitbringen, so kann hier die Sprachverwirrung einigermaßen entschuldigt werden.»

Er hatte Recht. — Ich hörte holländische, berliner,

österreicher Dialecte, — wenig deutsche, und einige kamen mir sogar spanisch vor.

Nun trat die Prinzessin auf mit Gefolge. Ein unauslöschliches Bravo jubelte ihr entgegen. Mit Blumen und Lorberkränzen war bald die Bühne gepflastert. — Entzückte Genien schwebten aus den Wolken, und Sonette schneieten auf sie herab.

«Das ist der lang erwartete Gast, die gefeierte Signora Pretenziosa von den canarischen Inseln. Sie erhält an einem Abend netto soviel als sechs bürgerliche Familien in drei Jahren brauchen.» Sie sang eine eingelegte italienische Bravourarie von Caraffa, und zur nähern Charakteristik war im Hintergrunde ein Seil gespannt, worauf ein zweiter Vestris alle Läufe und Agréments durch Courbetten versinnlichte. — Nach fünfviertelstündiger Seligkeit jedoch durchbrach der Beifallssturm die Schranken der Enthaltsamkeit. Ein kühner Enthusiast setzte über das Orchester weg auf die Bühne, mit dem Ausruf: «Mir nach, wer Kunstsinn hat!!» und gleich einem Strom, der sein Bett durchbricht, fluthete Alles hinauf. Ich wurde willenlos mitgerissen, Pretenziosa erobert, und auf den Händen abgetragen. Der Comödienzettel fiel und vergönnte der musikalischen Revolution Zeit, sich zu sammeln.

«Nun, was sagen Sie?» triumphirte der Kleine.

Ich vermochte nur durch Zeichen mein Erstaunen zu erkennen zu geben, und stammelte die Frage: «Und was geschieht denn jetzt?»

Statt der Zwischenacte sind hier Concerte. Man darf nicht zu sich selbst kommen, damit ein Eindruck den andern wieder gehörig vernichte, und man nicht Zeit hat, das Genossene zu verdauen.»

Wirklich trat auch ein Mann vor mit einem dicken Backenbarte. Es war Cäsar Gobbi, der die Höhe einer Bastardella mit Maurer's Tiefe in sich vereinigte.

Er sang die Arien des Zenith und Nadir, das heißt die der Königin der Nacht und die des Sarastro. Aber nicht nach einander, sondern harmonisch mit einander verwebt, und gleichzeitig.

Da dieser Heros sich allen Applaus verbeten, so gaben die Damen mit wehenden Tüchern, die Männer mit schwenkenden Hüten ihre Gefühle zu erkennen.

Darauf wurden zwei Wunderkinder von ihren Ammen vorgetragen. Es waren Zwillinge. — Sie spielten eine freie Doppelphantasie auf zwei Flügeln, deren jeder zehn Octaven hatte. Es hieß auf dem Zettel, Mozart sei in seinem zwanzigsten Jahre nur ein Kind dagegen gewesen, denn kaum geboren, hätten diese schon in Terzengängen zusammen geschrien.

«Das ist die Weihe der Kunst!» jubelte ein Nachbar

neben mir, während die Naturwunder halb ohnmächtig unter Hurrahgeschrei fortgetragen wurden, und der Vater drei Thränen der Rührung zerdrückte. Der echte Künstler muß schon in der Wiege ein Veteran sein. — Gesundheit des Körpers, und die selige Kinderzeit, was sind sie gegen die Vergötterung einer halben Stunde? — Wie interessant die Todesblässe der Wangen, das Siegel geistiger Vollendung? — O, glückliche Eltern, die auf dem Leichnam ihrer Kinder sich zu Ehre und Reichthum schwingen können! — —

Vier schwarze Viertuosen erschienen nun mit Geigen unterm Arm, und das Ritornell verkündete Maurer's Quadrupel-Concert. Abgerichtete Canarienvögel zwitscherten dazu. — Sie standen aber nicht auf dem glatten Podium der Bühne, sondern auf einer Art von Carousel, das sich mit einer schwindelerregenden Schnelligkeit sammt Pult und Schwarzkünstler im Kreise drehte. Dabei spielten alle Vier so ruhig, so meisterhaft und in strengem Tempo fort, als es nur immer ein Baillot auf dem Continent vermag.

Ein kritischer Kopf mit einer Brille bemerkte: mit Paganini sei der Culminationspunct der Geigerkunst erreicht, und wer nach ihm noch Sensation erregen wolle, müsse wenigstens noch Purzelbäume dabei schlagen. —

«Ja,» fügte er stolz hinzu — «ich werde auf mor-

gen den Großmeister aller Violinisten ankündigen, der nur sein Instrument ansieht und die erstaunenswürdigsten Sachen durch bloße Elektricität der intensiven Kraft hervorbringt.»

Alsobald begann der zweite Act. —

Die gefangene Geliebte des Prinzen Pipin seufzte in Kerkermauern, und sang mit klangreichem Organ und gefühltem Vortrage eine Cantilene, die mir zu Herzen ging. Ich applaudirte — aber tausend Zischer kehrten sich gegen mich. «Die Thörin aus der alten Schule — hieß es — die noch dazu das Unglück hat, hier geboren zu sein; die Nichts macht, was sie nicht kann, sich nie über ihre Kraft hinaus wagt, folglich immer stehen bleibt, und sich einbildet, durch Natur und Einfachheit zu rühren. — Ihr Contract ist, Gottlob! ultimo zu Ende. — Aber hier dieß Duett zwischen Superbo und Diavolo, voll Rache und Haß — die anschwellenden Halsadern, das Heraustreten des Kropfes — man sieht sie ordentlich singen. Und nun dieser gewaltige Schrei — dieß Ueberschlagen der Stimme — ist das nicht schön?» — «O, herrlich, göttlich!» commentirte das Lauffeuer, und ich ward genöthigt, von meiner Baumwolle Gebrauch zu machen.

«Das waren Beide Anfänger, die heute zum ersten Male die Breter betraten; sie singen sich erst ein Paar

Jährchen in großen Partien fest. Dann erst, wenn die Stimmen gehörig abgenommen, beginnen sie ihre Studien. So genießen wir der ersten dramatischen Frische des Organs. — Wer überhaupt nur Stimme und Einbildung besitzt, braucht weder Talent noch Ausbildung.»

«Aber die Zukunft?» fragte ich gedehnt.

«Was geht das uns an?» —

«Nun geben Sie Acht!» — stieß mich mein Führer an. «Die effectvollste Nummer; das letzte Final.»

«In der Mitte der Oper?»

«Wie anders?» war die Antwort. «Wir haben es hierher verlegt, weil man am Schlusse vor Abschiedsapparaten und Thürzuschlagen nicht zum Genusse kommt. Hier haben Sie noch mehr Baumwolle.»

Das Final begann seine fürchterliche Steigerung. Vom Gesäusel des Zephirs an wurden successive alle Register gezogen, und ein Entsetzen machte dem andern Platz. Schlachtgetöse brauste im Donner daher. Das Publicum schrie: «Besser! besser!» — Da erschien Pipin, von der Nemesis gepeitscht, bohrte sein Schwert tief in die Brust der unschuldigen Geliebten, daß das Blut himmelan spritzte, und stürzte sich darauf in eine heranstürmende Wasserhose.

«Noch besser!» tönte es von unten herauf. Da krach-

ten Berge zuſammen unter dem Geſchmetter zahlloſer Trompeten und Poſaunen; Contrabäſſe heulten durch die Chormaſſen; Salamander kämpften mit Drachen unter bengaliſchem Feuer. Das jüngſte Gericht ſchien im Anzuge. Aber das unbarmherzige Publicum tobte: «Immer noch beſſer!»

«Nun ſo brennt an!» rief die Stimme des verzweiflungsvollen Directors; und die Herren Regiſſeurs legten ihre brennenden Lunten an. Die Kanonen platzten — die Bühne ſtand in Flammen — das ganze Perſonal wurde in die Luft geſprengt, von Schwefeldünſten verpeſtet. — — «Das fehlte noch! So iſt's recht!» rief das Publicum und ging befriedigt nach Haus. — —

Mein runder Freund hatte Recht. — Es iſt auf ſeinem Gipfel!

Ein Ton aus der Scala eines Muſikers im neunzehnten Jahrhundert.

(Vorgeleſen im Muſeum.)

Ich will ein Tonkünſtler werden, ein Tonkünſtler! So ſprach ich entſchloſſen, nach langem tiefem Nachdenken. Iſt doch die ganze Welt nur ein einziges ungeheures Polychordium, das der große Geiſt über den Sternen meiſtert, und wir Menſchen ſind die einzelnen Töne, die nach ſeinen Gedanken regiert, erhöht, erniedert, wieder aufgelöſt, vereinigt und getrennt werden. Jeder dieſer Menſchentöne iſt an und für ſich ein Wohlklang, und erſt ſeine Verhältniſſe zu den andern Klängen beſtimmen, ob er es bleiben oder oft zur ſchneidendſten Diſſonanz werden ſoll. Alles im Leben deutet ja jene grenzenloſe Harmonie an, deren einzelne Atome wir ſind. Jeder Ton iſt Leben, obgleich gar manches Leben nur zum Tone zu gehören ſcheint.

Bezeichneten doch die Griechen den Inbegriff aller erworbenen Kenntniſſe mit dem Worte: Muſik. — Dichtkunſt, Beredſamkeit, Philoſophie, Sternkunde, ſelbſt Grammatik und Alles, was ſpäter die edeln Römer studia humanitatis nannten, gehörte zu derſelben. Deßwegen will ich ein Tonkünſtler werden, und auf den alten Stamm voll geſunden Marks ein junges blühendes Reis pfropfen; der Patriarch ſoll mit dem lebensfrohen Jüngling Hand in Hand gehen, ohne daß der Erſte eine Geſtalt aus der alten harten Schule Holbein's, der Letzte ein Stutzer aus dem wiener Modejournal werde. Mit dieſer geiſtigen Verſchmelzung war die Linie meines Künſtlerlebens gezogen, und ich begann meine Vorſtudien: Ich ſtürzte mich in den Bach hinein, — ich ſuchte Händel — Gluck that mir wohl in einſamen Nächten — Schneider war mir Maaß für das Oratorium — der cantatenreiche Schuſter lehrte mich, wo mich eigentlich der Schuh drückte. Nach Scheibe's trefflichen Recitativen zielte ich; — Knecht, der Baßbezifferte wurde mein Herr; — Umlauf wählte ich zum Vorläufer ins Reich der Popularität; (wen hätte z. B. deſſen berühmte Baßarie: «Zu Steffen ſprach im Traume ꝛc.» nicht oft wach erhalten?) — Vogel lehrte mich den Flug, mit dem er ſeinen Demophon erreichte; — nur den Schein mied ich, denn der Text

seines Chorals: «Ach Herr, mich armen Sünder ꝛc.» schien mir immer eine spitzfindige Anzüglichkeit zu enthalten; — Haydn sollte mich aus dem Heidenthum meiner Begriffe befreien, mich die reine Religion der Kunst lehren, und Mozart's zarte seelenvolle Weisen mir völlig das Wallhalla der Tonkunst erschließen. —

So öffneten sich meinem Geiste bald die Schleusen der Theorie und Praxis, und die Werke von Jubal bis Mayseder erklangen in meiner Seele wieder. Ich wollte als Componist debütiren, und die Oper sollte das Wechselbureau für meine attalischen Schätze werden. Nur die Oper, dachte ich, ist der Centralpunct aller Genres, und wer seine Autoren, wie Morison seine Universalpillen glücklich verschluckt hat, darf kühn mit der einen Hand den Himmel, mit der andern die Hölle berühren. Aber ich hatte nicht Lust, das theure Lehrgeld mit so manchen Neulingen zu zahlen, die das Gewinsel ihres allererſten und einzigen Säuglings schon für Sphärenmusik halten, Directionen und Publicum damit peinigen, und sich einbilden, der mühsam geknetete Teig, noch halbroh aus dem Ofen gezogen, müsse auch gleich das Manna werden für den ästhetischen Heißhunger aller europäischen Völker. Ich wollte nicht Baumeister sein, eh' ich den Mörtel mischen oder den Kübel tragen konnte. Deßhalb studirte ich die Natur der Instrumente und die

der menſchlichen Kehle; ſtudirte die Bühne, das Publicum, den Geſchmack und das Trifolium der Kritik, nämlich: die terroriſtiſche, die gemäßigte und — die beſtochene. Auch ſchrieb ich zuvor ein Halbdutzend Preisſymphonien, und betrachtete das Alles nur als Vorſchule, eh' ich wagte, ein zweiter Ikarus, mich der Kunſtſonne zu nähern. Aus meinem freiwilligen Exile trat ich nun heraus in die große Welt. Aber mir ſchwindelte vor dem Contraſte der Wirklichkeit mit meinen frommen Träumen. Mit jedem neuen Blick ins vielbewegte Räderwerk des Kunſtlebens änderte ſich mein Syſtem. Ein unbezwingbarer Ehrgeiz ſtachelte mich, bald unſere ſtrahlenden Meteore zu verdunkeln. Nach jeder neuen Oper, die ich hörte, ward ich fieberkrank. Ich hatte nicht Ruhe mehr bei Tag und bei Nacht. Ich ſah ein, daß, wenn ich gelten wollte, ich unſere Heterodoxen überbieten müßte. Ich wurde, eh' ich mich's verſah, der eifrigſte Anhänger der ſogenannten romantiſchen Schule — einer Schule, jetzt der Anziehungspunct der ganzen muſikaliſchen Literatur und aller Bühnen. Ich mußte alſo mit dem Strome ſchwimmen, wollte ich nicht ſitzen bleiben; denn hier neue Bahn brechen zu wollen, ehe wir die Unſchuld unſerer Väter glücklich wieder erlangt hatten, war gefährlicher, als in dieſem Strome, ſelbſt wie ein Held unterzugehen. Es währte daher lange, bis ſich ein Dich-

ter fand, der seine Ansicht in edler Selbstverläugnung ganz der meinigen aufopfern wollte. Er fand sich aber, und seine menschenfreundliche Feder wurde zum Docht für meine Flamme. Er verstand die verschiedensten Zeitalter, Völker und Sitten so geschickt in eine Intrigue zu verweben, ließ so unvermerkt Fluth und Ebbe sich umarmen, daß, wer nicht Büsching's Geographie oder Becker's Weltgeschichte vollkommen inne hatte, von der Wahrscheinlichkeit, mit der alle diese Dinge in einander gefügt waren, getäuscht werden mußte. Um nur Einiges anzuführen, ließ er z. B. den römischen Cäsar seinem Volke einen Schmaus an 22,000 Tafeln geben, wie es Forkel beschreibt, und dabei den Socrates die Flöte blasen. Er bot mir also durch Näherrückung der pythischen Spiele einen brillanten Stoff für musikalische Effecte dar. Ebenso ließ er mir den Nero, als Apoll verkleidet, Gastrollen in Neapel geben, und auf seinem Wege dahin ihm den podolischen Mazeppa begegnen, der, auf dem wilden tartarischen Pferde einhergaloppirend, in einer sanften Romanze sein Schicksal beklagte. Auch den Ochsen des Phalaris citirte er, woraus eine Arie voll Feuer und Glut in einem 32 Fuß tiefen Bourdon ertönte; und Arion, den göttlichen Sänger, läßt er an einem Chore rasender Ciconierinnen bis in den Fluß Hebrus verfolgen, wohin er, der Dich-

ter, die Sage vom Delphin verlegt, auf deſſen Rücken Arion ſeine Kunſtreiſe nach Aegypten fortſetzt, um dort in den Pyramiden der Iſis und Oſiris — eine Verlagshandlung für die Geſammtausgabe ſeiner Werke zu etabliren. Und warum ſollte gerade mein Dichter eine Ausnahme in Anachronismen machen, da ſich weit namhaftere mit ſo vielem Glück darin verſuchten? Meine Muſik war dieſen verſchiedenartigen Stoffen völlig angemeſſen. Ich ritt mit eingelegter Lanze in die Schranke, wie Spontini, die berühmte Trompeterin Panthea vor mir her; ich war volks- und eigenthümlich wie Maria v. Weber; empfindſam und kränkelnd wie Bellini; beredt und melodiös wie Paiſiello; antik und kräftig wie Cherubini; abenteuerlich und ſeltſam wie Auber; jovial, feurig, melodien- und fermatenreich wie Roſſini. Ich ſchmolz Wenzel Müller und Spohr zuſammen, Meyerbeer und Weigl. — Mein Werk war fertig. Ach! wer noch keine Oper geſchrieben hat, darf auf irdiſche Seligkeit keinen Anſpruch machen. Das wiſſen diejenigen meiner Herren Collegen am beſten, die nur in ihren Werken, aber nicht von denſelben leben; es wimmelt in Deutſchland von dieſen heimlichen Barden, deren Inſtinkt Partitur auf Partituren häuft, und die wahrhaft zu den Berufenen gehören, die Zeus nach Vertheilung aller Erdengüter aus billiger Revanche zinsfrei

bei sich in seinem Himmel wohnen läßt! So schloß auch ich mich mit meiner Angebeteten ein — ich huldigte ihr — ich konnte mich nicht satt an ihr sehen — sie war mir, was dem Pygmalion seine Marmorgeliebte Galate. Nur kam es jetzt weniger darauf an, daß sie mich erhörte, als daß Andere auf sie hörten, und ebenso von ihrer Schönheit bezaubert wurden, wie ich es war. Ich hätte, um sie so augenblicklich bühnenbelebt vor mir zu sehen, ein Jahr meines Schöpferlebens dahingegeben. Mein Herz hüpfte voll Hoffnung und Freude.

Aber die Donnerschläge jäher Täuschung schmetterten mich nieder. Kein Director wollte das Capital der Zeit und der Kräfte an mein Genie setzen. Man verlangte Licht, aber Niemand wollte es anzünden. Ach! ich hatte versäumt, mir einen Protector zu gewinnen, und nicht bedacht, daß für den Beurtheiler längst nur der Name des Verfassers der Barometer seiner Theilnahme ist, und daß der Weg zu den sonnigen Gefilden seiner Phantasie nur durch die Antichambte approbirter Titel geht.

Verzweiflungsvoll colportirte ich meinen Schatz von Land zu Land, erhielt überschwängliches Lob und — Achselzucken. Schon als die Hoffnungslosigkeit mich zum Philosophen machen wollte, erschien mir ein Freund in der Noth — ein Weltweiser, — der deutete mit dem

Zeigefinger still, aber schlau lächelnd, auf eine Stelle der Landkarte, wo die ewigen Seen liegen, aus denen die Reuß und der Tessin entspringen, wo die Scheidung ist aller Gewässer Deutschlands und Italiens, bis zur Nordsee und dem adriatischen Meere hin; mit der andern Hand aber schlug er an seine Börse, daß es verwegen klingelte, und verschwand — wie das graue Männlein der Veit Weber'schen Epoche. — — Frankreich! rief ich, und wie Schuppen fiel's von meinen Augen. Paris, der St. Gotthard; woher alle Ströme des Beifalls entspringen, und — Gold, du Schlüssel, der alle ihre Schleußen öffnet. Nun sah ich klar. Ich griff tief in mein väterliches Erbe, reiste, auf diesen wahrhaften Mosesstab gestützt, hin nach dem gelobten Lande, wo den Künsten und Wissenschaften Milch und Honig fließt, und sieh' — der Quell sprudelte auch mir geschwätzig schnell. — Mein Werk wurde angenommen, ausgestattet mit verschwenderischem Pomp, und mit einem Beifall gegeben, der mich selbst in Erstaunen setzte. Der Neuheit Reiz übte seinen unwiderstehlichen Zauber über die bestochenen Sinne. Das Rad rollte seinen Lauf. Ich ward der Orion der Gegenwart. Mein Ruf flog nach allen Weltgegenden mit der Schnelligkeit telegraphischer Depeschen. Wo ich hinkam, traf ich mich bereits übersetzt in allen Zungen und arrangirt für alle Instru-

mente. Wo ich mein Werk anbringen wollte, seufzte es bereits schon unter der Feder der Copisten und unter dem für uns Componisten so fürchterlichen Rothstift der Willkür, oder artistischer Verhältnisse. Aus allen Fenstern hörte ich mich vierhändig wiederhallen, und vor dem Fenster erklang ich als Serenade. Im Ballet rührte ich die Füße, auf der Wachtparade das Trommelfell, in Taschenformaten das Herz. Aus dem Bauche der Dampfschiffe bettelte ich herauf in ohrzerreißenden Parodien. Mein Name war's endlich, der in allen Zeitschriften als Modell jener Art von Opern zugeschnitten wurde, für die es keinen eigentlichen Titel gibt. Die erfinderische Kritik anatomirte jeden meiner Tacte und schob meinen Melodien Motive unter, an die mein Herz nie gedacht. Aus Almanachen und Bilderläden lächelte «mein Bildniß bald bezaubernd schön,» bald grinste es mich in widerlichen Verzerrungen an. So geschmeichelt und überselig, schwindelte mir zuletzt vor meinem eigenen Ruhme. Meine unvermeidlichen Töne verfolgten mich bald wie Erinnyen und peitschten mich in einem ewigen Kreise; überall traf ich mich in veränderter Gestalt — selbst im Conversationslexicon. — — Die Salons der Großen wurden mir zu Venedigs Bleikammern. In jedem Glase Champagner sprudelten meine Arien, und in jedem Bissen ward ich zum michselbstwiederkäuenden Säugethiere.

Der Ball begann seine bunten Reihen und — ich walzte mit mir selber. Meine sanften Elegien, die Phantasus mir in stillen Sommernächten eingab, zerstoben hier in tollen Trippeltacten. Ich floh mich selbst, den entsetzlichen Doppelgänger, erhitzt, erschüttert, — aber vergebens; eine heisere Meßstimme sang mich plärrend wieder auf der Straße. Wie ein Rasender laufe ich vor das Thor, die Einsamkeit zu suchen; umsonst! — in einer dunkeln Grotte ertönt, o Gott, auch das noch — eine Flöte! O wär' ich Apollo gewesen, wie mich hundert Journale priesen, wie hätte ich diesen Marsyas geschunden! Ich fliehe aufs Neue, die fürchterliche Flöte hinter mir — immer schwächer sich verlierend, gleichsam höhnend in ein endloses Decrescendo. Wie Ahasverus, der nicht sterben konnte, suche auch ich dieser peinlichen Unsterblichkeit zu entrinnen — da erwachen die Sänger der Haine und stimmen einen tausendfachen Hymnus an. Ha, sie spotten meiner, und in ihrem unschuldigen Zwitschern höre ich die Chöre meiner Furien. Das Echo der Berge wiederhallte meine Gesänge, wenn ich rief: «es ist genug!» Ich kam zur schwindelnden Schlucht, um da Ruhe zu finden, — aber die wilde Rotte, die dort lagerte, übertäubte sich mit meinen Klängen das Gewissen. Ich floh, nicht die Räuber, sondern meine Melodien, die mir jetzt mehr als je wie Raub erklangen.

Die ganze Natur hatte sich gegen mich verschworen. Das Gemurmel der Bäche, das Rauschen der Bäume hielt ich Unglücklicher für den nahen Ausbruch des Beifalls, und der Orkan, der jetzt losbricht, für den Sturm desselben. Da erfaßt es mich wie Wahnsinn. Das Applaudiren meiner Hände vermengt sich mit den Bravourarien des Regenschauers, unter dem ich einherlaufe, und des Sturmes Tosen übertönt mein eigenes gellendes «Bravissimo!» — — Ich sinke erschöpft, fieberglühend auf den nassen, kalten Boden, und in dem Canon meiner eigenen, ewig sich wiederholenden Cadenzen, die ihre Kreise stets enger und enger zogen, schließen sich meine Augenlider.

Als ich erwachte, schimmerte Aurora durch das Laub und deckte mein Angesicht mit Purpur. Da erwachte auch mein Geist zu reifern Ideen — und es war mir, als hätte mich der Sonne Strahl auch mit dem Strahl der Wahrheit berührt. Ich war gezüchtigt für die tolle Leidenschaft des Ehrgeizes. Und was habe ich gewollt, fragte ich mich nun. Ruhm? — Ich habe auf die Sphynx die Schellenkappe gesetzt; habe an einem der unzähligen Fäden mitgezogen, welche den Begriff über das wahre Wesen der Tonkunst verwirren und herabziehen. Ich habe tausend Ohren gefüllt, aber

zehn tausend Herzen leer gelassen, und trage nun denselben Lorber, der wie Scheidemünze von Hand zu Hand geht, und bereits vom vielfachen Gebrauch abgenutzt ist. Wohl habe ich der Menge Jubel gehört, aber auch das Lächeln des Weisen gesehen. — Wollte ich Unsterblichkeit? — Die meinige gleicht dem Spiritus, der an einer Leiche — verfliegt. Ich war schon todt, als ich die Feder zur ersten Note ansetzte. Mein höchster Flug war auch zugleich mein tiefster Sturz. Ich brüstete mich mit der Stimme des Volks, die ich für die Stimme Gottes hielt. Aber ach! wo war jene Weihe, der fromme Glaube, die tiefgefühlte stumme Entzückung, die Sympathie des Gefühls, womit man andern — ganz andern Tönen lauscht? Ach! all' die bunten Jacken, Federn und Masken hinaufgeschraubter, überreizter Phantasie zerstieben vor der erhabenen Einfachheit unserer Väter, deren verlorene Söhne wir sind. Auch wir streben gen Himmel, hoch und stolz wie die Cypresse, aber — beide tragen wir keine Früchte. Unsere Unsterblichkeit hat die Natur des Gewitters. Die Kraft ist der Donner, das Licht ist der Blitz. Auch die Dauer derselben ist oft nicht länger, denn ein classischer Sonnenstrahl dazwischen, und Blitz und Donner verschwinden in ihr voriges Nichts. Der Beifall, der zur Stimme Gottes werden soll, darf kein Platzregen sein, der einzelne

Fluren nur überspült; — er muß, wie ein feiner Thau, langsam herabrieseln und seinen Boden durchdringen; und dieser Boden ist das Zeitalter. — Wollte ich Reichthum? — Wer starb reich, und wer stirbt arm? Die edeln Nestore einer vergangenen Generation, so reich an Denkmalen, wie oft arm an Mittagsmahlen — sie nur starben reich, reich an dem innern Gott, der sie beseligte — reich an dem Mitgefühl einer späten Nachwelt. — Wohl jedem armen Musensohne, der so reich von hinnen scheiden kann!

Zur Geschichte eines Patent-Flügels.

Musikalische Genrebilder.

Erstes Debüt.

Blank und stattlich prangte der neugeborne Wiener im Magazin eines Instrumentenhändlers. Er war für die große Welt geschaffen, denn er gab den Ton an und sprach mit 80 verschiedenen Zungen. Die Schönheit seiner Formen erregte Bewunderung und den Wunsch nach seinem Besitz. Er glich gewissen Widerspenstigen, deren Organe nur durch Gold entfesselt werden können. Diesen Passe-partout besaß der reiche Banquier X, und kein Preis war zu hoch, sobald der Gegenstand keinen Vergleich gestattete. In Heu und Künstlerseufzer gepackt, ging's zur Residenz.

So ein wandelndes, gestaltloses Ungeheuer ist immer ein wehmüthiger Anblick. Die edelsten Kräfte in Banden geschnürt, im langweiligsten Elephantentact abgemessen vorwärts knarrend, bis endlich die Erlösungsstunde

ſchlägt, und dann — o Himmel! wäre es nicht beſſer, ewig ſtumm zu bleiben, als die Beſtimmung, Gefühle auszuſprechen und zu erzeugen, verfehlt, und ſich als Vehikel mißbraucht zu ſehen, wodurch die Millionen Sünden wach werden, die der Tonkunſt Heiligthum mit der Schellenkappe bekleiden? Kaum in loco, ward dem Ankömmling zu Ehren eine glänzende Soirée gegeben. Einem fremden Virtuoſen ſollte es vorbehalten ſein, ihn der Ohnmacht zu entreißen, die bis jetzt noch ſeine Organe gefeſſelt hielt. Aber dann — o großer unvergeßlicher Augenblick! — als die Hunderte meiner Nerven mit einem Mal zu erbeben begannen, als der Meiſter, aufgelöſt in die Erhabenheit eines Gedankens, ihn zur Bedingung eines reichen Ideenlebens machte; er blickte in einen Zauberſpiegel, er verſtand die Sprache Eliſens, und ſah, wenn auch nicht das Leben zur Statue entgeiſtert, doch alle die Statuen um ſich her belebt werden. Nun glaubte er die Beſtimmung ſeines Daſeins zu erkennen. Die ganze Welt zerſchmolz vor ihm in ein ätheriſches Glanzmeer, und vor ſeinem Herrſcherthron gab's keinen Unglücklichen.

Meiſter und Meiſterwerk überſchüttete man mit Lob. Aber für des Künſtlers Selbſtgefühl gibt's kein lohnendes Wort, und Worte erreichen ihn noch viel weniger. Das Maaß der Entzückungen ſollte noch voll werden. Töne,

weit seelenvollet ausgehaucht, als die seinigen es vermochten, vermengten sich mit den Accorden seiner Saiten, die sich wie Aeolsharfenklänge wieder hineinschlangen, Farbe und Bedeutung gebend.

Hätten diese Accorde selbst empfinden können, sie würden das Glück der ersten Liebe genossen haben. Bald war es still. Die Kerzen warfen unsichere Schimmer, und im Nebenzimmer unterbrachen die Pistolenschüsse des Sillery der Gäste bedeutungsloses Gewirre. Der Geist theatralischer Lieblingsmotive moussirte tüchtig im Hirne der Wortführenden, und große Reformationsblasen stiegen darin auf.

Die nächste Sonne aber beleuchtete die spurlosen Riesenprojecte der unbehaglich Erwachenden, und der Alltäglichkeit flache Sorgen bannten sie in die Trottmühle des gewohnten Treibens. Die nächsten Pflichten zogen einen Kreis um sie, der die Ausführung eitler Pläne unbarmherzig ausschloß. Einige Tage blieb der Flügel verschlossen, den wir nach Aegyptens tönendem Bilde hinfür Memnon heißen werden, da beide in der Hauptbezeichnung sich verwandt sind. Jenes ertönt von der Berührung des ersten Morgenstrahles, dieser erschließt seine kühnsten Zauber nur Aurora's goldner Jugendzeit. Memnon also hatte Muße genug, die Erinnerung genossener Wonnen zu verarbeiten. Da trat eines Morgens

eine holde Gestalt in blendendes Weiß gekleidet ins Zimmer, aber ihr junonisches Auge sprühte Zornblicke auf das mit Ungestüm aufgerissene Instrument. «Wie lange soll ich noch deine Fesseln tragen, du tönendes Einmaleins, und Sinn für dich heucheln müssen?» sprach sie; «wie lange noch mich opfern für die Convenienz unsers Hauses? Unerträglicher Zwang!» und dabei warf sie einige Notenhefte auf das Pult. Sie legte sich ans Fenster, hoffend, daß die Erwartung sie täusche. Es hatte eben voll geschlagen auf der Thurmuhr, und der Gefürchtete konnte ja noch lange ausbleiben. Die Straße füllte sich allmählig mit bedächtigen Wanderern, die in Sorgen und Gedanken die Pflastersteine zu zählen schienen. Da schlug's ein Viertel, und, als wäre es ein Zauberschlag gewesen, wirkte er elektrisch auf die schlendernden Füße. Der Trauerzug glich plötzlich einem Ameisengewimmel, man rannte an einander, sah erschreckt auf die Uhren, und Jeder ereilte hastig die nähere oder entferntere Hausthüre. Es waren lauter Musiklehrer. Aergerlich zog sich unser Lockenköpfchen vom Fenster zurück, und herein trat der Lehrer, hinter ihm ein galonirter Diener des Hauses, unter einem Notenstoß seufzend.

Die Lection.

Schöne Eugenie, sprach er, indem er nachlässig die Glacéehandschuhe in den Hut warf — «hier sind einige Kleinigkeiten der neuesten Erzeugnisse, da Sie beständig über Mangel an Novitäten klagen.» Die Züge der Juno erheiterten sich ein wenig. Sie stöberten zusammen das Packet durch. Die Namen Bach, Clementi, Mozart, Cramer, Beethoven, Ries und ähnliche waren nicht zu schauen auf den Umschlägen dieser Opuscula, aber Bonbonniers, Bijoux, Souvenirs, Mélanges, Pasticcio's und dergleichen Herrlichkeiten prangten in verführerischen Reizen als Aushängeschilde. «Und hier,» sprach der Mann im Frack, indem er seiner Elèvin ein kostbares in Maroquin und Silber gebundenes Album mit Grandezza überreichte — «hier nehme ich mir die Freiheit, Ihnen an Ihrem Geburtstage» (es war der erste April) «mein neuestes Werk zu dediciren. Ich habe lange geforscht, und endlich das Geheimniß entdeckt, wie der Schüler tändelnd in wenigen Wochen den Gipfel des Parnassos erreichen kann. Dieses System enthält in einer Reihe scheinbarer Tänze, aus Norma und andern tragischen Opern entnommen, die gründlichste Praxis der Tonkunst. Darum hab' ich das Werk «das große Alcala der Musik» betitelt, und gleich mit der zweiten Auflage begonnen.»

Mit verlegenem Erröthen nahm und dankte Juno. Nun begann der Unterricht oder vielmehr die Absitzzeit. Nichts von der Qual eines gebildeten Ohrs! Die schönen Finger stolperten gedanken- und ausdruckslos auf den Tasten herum. Wer hätte solche Mißtöne in dem wohl temporirten Bau eines Chef-d'oeuvre suchen sollen? Die holde Schreckliche entadelte in einer Folge der seichtesten Occasionalproducte die Perlenzähne von Elfenbein. Das Auge verweilte mit Entzücken auf den sich zierlich hebenden und biegenden Fingern voll blitzender Steine, — das Ohr aber wünschte sich mit Lessing's Emilie ewige Taubheit. Der Beisitzer, wenn er nicht schlief, oder auf die Uhr oder den Alabasterarm blickte, oder von der Oper discourirte, zerfloß in ein endloses Gähnen. Zum Glück unterbrach Papa diese Schreckenszeit, welche man im gewöhnlichen Leben eine Stunde nennt. «Sehen Sie, Papa, das große Arcanum der Musik, welches mir Herr Süßling soeben dedicirte!» rief Eugenie aufspringend, und deutete auf das Album. Papa durchblätterte es, und dachte dabei an irgend ein anderes fallendes Papier, indem Süßling sehr dumm lächelnd sich den Thau von der Nase wischte. Der Herr vom Hause öffnete darauf sein Schreibepult, holte einige dickleibige Rollen heraus, und schritt mit der Dédicace in der Linken auf Süßling zu. «Empfangen Sie,» sprach er zu ihm — Süßlings

Entzücken war bemüht, sich unter einer nonchalanten Stellung zu maskiren, — «empfangen Sie meinen Dank für den vortrefflichen Unterricht an meiner Tochter; sie wird einige Zeit aussetzen. Senden Sie mir daher Ihre Mémoires für die schuldigen Cachets. — «Eugenie,» fuhr er fort, sich von dem vom Donner Gerührten abwendend — «hier sind 30 Louisd'or zur Bestreitung der morgenden Soirée, wobei Du spielen mußt. Präparire Dich; es kommen einige Opernleute dazu. Man muß schon einmal ein Uebriges thun.» Mit einem «Also!» sich trocken verbeugend, warf er nachlässig das Album auf Memnon, und entfernte sich. — «Ach, Herr Süßling!» flüsterte Eugenie in liebenswürdiger Verwirrung, und eine Thräne perlte aus ihren schwarzen Augen. Der Getäuschte aber küßte mit verzweiflungsvoller Freundlichkeit des Mädchens Hand, sprach galant einige französische Worte, und eilte trällernd zur Thür hinaus.

Von diesem Augenblicke an wurde Memnon unaufhörlich geschlagen; dadurch verstimmt, kam bald ein Mann, der ihn wieder in Einklang mit sich selber brachte. Die Ruhe, deren er jetzt genoß, glich jedoch der gefährlichen Stille vor einem Donnerwetter, das auch am Abend mit fürchterlicher Gewalt losbrach. Schlag auf Schlag, Blitz auf Blitz, worunter ihn Adrastea mit zehn Geißeln wüthend peitschte! Es konnte nicht fehlen; es dröhnte ihm

durch Mark und Bein; er war zu ſchwach für ſolche Mißhandlungen, und Kanonenſchüſſen gleich platzten ſeine Saiten. Nun ſchwieg der Sturm. Der Arme aber ward für untüchtig erklärt, und ſchon am nächſten Morgen verbannt. Gleich nach dieſer Cataſtrophe befand ſich der Verwieſene in der Wohnung eines Mannes, deſſen Treiben im erſten Moment an den Attributen zu erkennen war, die in genialer Unordnung im Zimmer zerſtreut umherlagen. Es waren Partituren und Clavierauszüge, entſiegelte Briefe, Theorien, Geſangſchulen, belletriſtiſche Journale, ein Metronom, und auf dem Divan ein vergeſſener Damenſchleier. Ohne Villaume's praktiſche Logik ſtudirt zu haben, war leicht zu ſchließen, daß der Beſitzer ein Muſikdirector ſein mußte. In dieſem neuen Aſyle ging's bunt durcheinander, aber wahrſcheinlich noch bunter im obern Stockwerke ſeines Beherrſchers, der mit ſtoiſcher Geduld Nichtiges und Wichtiges in den Tiegel ſeiner nothgedrungenen Philoſophie miſchte und zu einem Brei ſtampfte. Mit dem erſten Sonnenſtrahl brach auch ſchon ein Calcant ins Zimmer, um ihn durch die Meldung irgend einer Adoptivheiſerkeit aus ſeinen Träumen über fehlgeſchlagene Hoffnungen zu wecken. Durch das Concilium der herbeigeſprengten Régie wird endlich aus dem Ocean der Hinderniſſe ein nothdürftiges Surro-

gatfischchen gefischt, das nun gegen den alten Stolz so demüthig als naß an den Straßenecken klebt.

Ungemessene Anforderung, dummdreiste Arroganz kreuzen sich an der Thürschwelle. Jedes Anklopfen durchdringt den scheuen Hereinrufer mit dem Schauer der heiligen Vehme. Hier der Rath eines unberufenen Kritikasters, dort die Warnung eines menschenfreundlichen Anonymus, hier meldet ein Schreiben, daß seine neueste Oper Fiasko gemacht, dort begehrt ein anderes Verlängerung des Urlaubs, ein drittes sagt ein Gastspiel ab u. s. w. Sich zu zerstreuen, flüchtet der Tourmentirte zu Memnon, greift kaum einen versöhnenden Accord, da stürzt ein Hiobsbote athemlos zum Zimmer herein und bringt die Desertionspost eines favorisirten Opernmitgliedes. Diese Nachricht wird durch eine unaufgelöste Dissonanz gebüßt. Der fast selbst Aufgelöste, Gepeinigte stürzt, den Hut auf, zur Thür hinaus, und Memnon ist wieder verlassen, gekränkt und verstimmt.

Die erste Clavierprobe der neuen Oper ist nicht gemacht, ihn zu erheitern. Ohne Rücksicht auf seine Stimmung muß er herhalten. Man sitzt um ihn herum, man plagt sich mit unartikulirten Lauten, zerreißt sich wechselseitig das Ohr, und seine elysischen Gefilde werden zum Kampfplatze der Unbehilflichkeit mit den Elementen. Die Zergliederung einer mühseligen Progression, die unzähli-

gen, dem harmonischen Gefühl und dem Organ gebrachten Opfer sollen am Ende Nationen bildende Kunstgenüsse erzeugen. Es wäre manchmal recht gut, wenn das Publicum in diese Werkstätte geführt würde, damit es einsehen lernte, daß der bunte schimmernde Gipfel des Musenberges nicht gar so tändelnd erstiegen würde. Doch ist es auch wieder besser, so wie es ist. Das Publicum darf die dornig-steilen Pfade, die hinanführen, nicht mit erklimmen. Es würde statt des rührigen Räderwerks nur ein nacktes Todtengerippe sehen, und was der Adept Ursache einer schönen Wirkung nennen mag, würde für dasselbe zur unbarmherzigsten Ironie werden. Nimbus muß der Universalbetrug bleiben, so lange die Welt betrogen sein will. Der arme Director aber war ein reicher Componist. Wer hätte es nicht gemerkt an den abgerissenen Perioden, und an den Lücken, wenn er auf Memnon seinen Ideen den Zügel schießen ließ, oder wenn er, wie er sich ausdrückte, sich erst in die Gedanken hineinphantasiren mußte. Der Moment einer solchen Inspiration aber glich einem stillen Wahnsinn, der nach und nach in Raserei überging. Da wurden alle Thüren verschlossen, und in das Gemach nur ein heiliges Dämmerlicht zugelassen, ein gewisses Helldunkel, das mit dem Zustand seiner Seele harmoniren mußte. Er war dann für Niemand zu Hause, und ach! — am

wenigſten für ſich ſelbſt. Er durchkreiſte wie eine eingeſperrte Hyäne das Zimmer, trommelte wie Mozart an die Fenſterſcheiben, runzelte wie Beethoven die Stirn, und kratzte ſich hinter den Ohren wie Spontini. Aber es wollte nicht kommen. «Die verfluchten Gedanken!» rief er dann, und ſtürzte ein Glas Champagner hinunter. Das ſchien zu wirken. Er fiel über Memnon her und phantaſirte haſtig und lange. Ein leiſes inneres Grunzen wurde nach und nach zum Gebrüll. Die Augen ſprühten Funken, die Bruſt ſchnaubte. «Ich hab's! göttlich!» fiſtulirte er dann, und rannte vor den Spiegel, um einen Begeiſterten zu ſehen. «Großer Moment! wenn dich dein Jahrhundert ſo belauſchen könnte!» Er griff zur Feder. Er ſchrieb — hielt inne — ſchlug einen ſonderbaren Accord — ſchrieb wieder — dachte lange, und ſah verdrießlich. «Nein, das geht nicht; das war ſchon da. Da würde die Kritik: Reminiscenz, Diebſtahl ſchreien. Die verſteht von Muſik nur das Transponiren; denn ſie ſetzt Alles herunter. Aber wie! Dürfen ſich große Geiſter nicht begegnen? — Ja; ſie dürfen!» jubelte der glückliche Finder und ſchrieb. «Dieſe einzige Biegung der Harmonie und das Gewand der Melodie iſt vertauſcht.» — Er hielt wieder inne. — Volksthümlich ſein und dabei grandios, Trivialität mit Adel paaren, Verſtändlichkeit mit Studium, walzend

zur Hölle fahren, und Originalität — — da ſitzt's. Wie mach' ich aber das?» Er ſchenkte ſich ein und blickte gen Himmel, wie ein Seher. «Hier iſt eine ſüße Cabaletta mit myſtiſchen Bäſſen; dort eine tollkühne Ausweichung; dann ein fremdartiger Rhythmus; darauf die Sforzatenkette auf ſchlechte Noten; hier alle Regiſter, worunter Jericho's Mauern ſtürzen, — dann die Todtenſtille in einer Generalpauſe, — der Schlagſchatten des Finals!» Er trank aus und ſchrieb. — — «Verwünſchter Dichter, mit deinem J. — Auf Selinde darf ich keine Cadenz machen. Miranda thut's auch. — Fort mit der Wortkrämerei. Ein Ja dafür, probatum est. — Dieſer Triller, dieſe ſteigende Coloratur? Macht Niemand mehr. Caſſation! — Er beſann ſich lange, dann ſchrieb er wieder. Nun ſchien er's zu haben; denn die Feder flog, bis — ſie plötzlich wieder ſtockte. — «Fürchterlicher Zuſtand. Schwingen und Blei! Erhabener Gedanke, warum ſtirbſt du in der Geburt? wo ſind deine Sequenzen? wo finde ich Fluß?» Er trank. Er ſprang wie beſeſſen auf. Seine Fibern zuckten, ſein Geſicht glühte. Er griff in die Taſten, und ſtieß ſehr abenteuerliche Töne dabei aus. Mit der Linken wühlte, mit der Rechten ſchrieb er. Immer tiefer hinein ging's in fremde Tonarten. «Ich kann nicht mehr zurück!» rief er verzweifelnd. «Mein Schickſal

treibt mich fort!» und weiter wälzte sich die schwere Masse des Neunvierteltacts, bis Pegasus tief im Sande der Gedankenwüste stak, und zwölf B am Schlüssel, wie Geister der Unterwelt, alle Töne hinunterwürgten. Die Kunst konnte Nichts weiter; da mußte Natur helfen. Die beiden Pole berührten sich, und wie ein Strahl aus Himmelshöhe, in der Gestalt einer enharmonischen Verwechselung, löste sich das labyrinthische Chaos in ein ätherisches A-moll versöhnend auf. Es war gelungen. Die Zangengeburt des Krampfes prangte auf zwölf vollen Bogen. Ermattet ließ er die Feder fallen. Große Tropfen fielen von seiner Stirn, und mit dem Worte: «Unsterblichkeit!» sank er, wie einst der Schöpfer des Requiems, ohnmächtig in seinen Sessel zurück. —

Endlich erhielt er einen Ruf nach den vereinigten Staaten, weil dort seine Werke noch unbekannt waren. Memnon kam unter dem Preise zu einem Instrumentenhändler, wo er neue Politur erhielt, und nach manchen Proben unter Meister- und Stümperhänden endlich an eines jener glücklichen Geschöpfe vermiethet wurde, die in der Welt umherreisen und Concerte geben.

Die Schule der Virtuosität.

Der neue Besitzer war Herr Nomadus, ein kleines ängstliches Männchen, abgemagert von Hoch- und Demuth. Ein ungezogenes blasses Meteor von 11 Jahren, das er mit sich führte, wohl behandschuht und genial frisirt, schien die Bedingung speculativen Daseins. Doctor und Professor der musikalischen Facultäten in ** und ***, Mitglied mehrer Akademien, Ritter und Clavierspieler ꝛc. prahlte auf den Karten, die der Vater selbst herumtrug. Empfehlungsbriefe, Apotheosen auf Löschpapier, Concertzettel, Lobgedichte, Medicinflaschen und gewaltige Stöße des Notenmeeres, das der kleine Wundermann hier durchschiffen sollte, bildeten den Inhalt des Pantheons. Journale und Straßenecken, mit enkomiastischen Tiraden gespickt, leiteten das Urtheil der Residenz. Man sprach nur von dem kleinen Primarius aller Cembalisten, von dem Meister der freien Phantasie, von Wolfgang Nomadus. Aber einige Soiréen abgerechnet, wo der Carneol strahlen mußte, hüllte Herr Nomadus denselben in ein politisches Dunkel. Nur den Organen der gebildeten Welt wurde Memnon geöffnet. Man saß im weiten Kreise um ihn herum, wenn der kleine Riese ihn tyrannisirte; und höchst ergötzlich war dann gewöhnlich das Mienenspiel seines beweglichen Men-

tors. Eine Henne, die ihre Entenbrut im Teiche ängstlich umtrippelt, weil sie nicht zu kann, gibt das trefflichste Bild eines reisenden Virtuosen-Papa's. Unter Tausenden ist er zu erkennen an den Blicken, die im Cirkel verstohlen kreisend die Mimik jedes Einzelnen zu entziffern suchen, an dem innern Entzücken, das er über günstige Omina umsonst hinter der Grimasse schuldigen Tributs zu verbergen sucht, an dem unsteten Lächeln, womit er halbe, zerstreute oder verkehrte Antworten gibt. Er ist Hüter, Kammerdiener, Auslaufer, Kritiker, Cassirer in einer Person. Er bedarf der Livrée nicht, um seinen Paß Lügen zu strafen. Aber so knechtisch unter hundert Augen, ist er der grausamste Despot unter vieren.

Die Stunden der Weihe sind die eines Sträflings auf der Galeere. Da wird denn für den kleinen Menschen die heilige Musica zum Ungeheuer, das seine Kinderspiele und sein Wangenroth verschlingt. Von der Wiege an bis zur Entwickelungsperiode, wo denn gewöhnlich der gepriesene Stern als Schnuppe vom Himmel des Ruhms fällt, ist ihm das Griffbret eine Folterbank, und sein angeborner Beschützer der Henker. «Mechanik ist das coursive Princip, und die kann forcirt werden. Dazu braucht's kein Genie, also d'ran, mein Wolfgang, mein Tischchen deck' dich! d'ran, an

die Hobelbank der Ehre. Denk', daß Mutter und Geschwister daheim nach neuen Sporteln schmachten, während wir hier elend glänzen.»

Da wälzte sich's wie Wagenräder durch die Saiten. Endlose Triller jagten einander wie Eumeniden, und von chromatisch-schwülstigen Bässen erdröhnte der Resonanzboden. Stunde auf Stunde zerrann unter solcher Augias-Arbeit, und ermattet sanken des armen Knaben Finger von den Tasten. «Willst du schon feiern?» herrschte es hinter ihm. «Denk' an den Mérite-Orden und an den Hunger!» Und von Ehrgeiz getrieben, rumorte das Pelotonfeuer der Octaven- und Terzenläufe in die Eingeweide Memnons. «Ich halt' es nicht mehr aus,» stöhnte der Kleine! — «die Finger brechen mir ab.» — «Und du willst ein Künstler sein?!» kreischte der Tyrann. «Hinan zum Pindus! Morgen ist dein Concert, und wenn du Nichts kannst, sind wir blamirt. Willst du, Träger, gleich begeistert sein?» und dabei fiel ein Streich auf des Kindes blasse Wange. — «Wenn du mich schlägst,» wimmerte der Gepeinigte, «so wachse ich ja nicht mehr.» — «Desto besser; dann kann ich dich immer für 7 Jahre ausgeben. Vorwärts!» Hier schwang er die Geißel und der dritte Grad der Tortur begann. Saltimortali und Kreuzgriffe gaben den Kräften ihren letzten Rest. Das Auge brannte, die Wangen erglühten wie im Fieber,

die Adern der Hände schwollen auf, und der erschöpfte Professor sank, weinend dem zärtlichen Profoß in die Arme. «So ist's recht, mein Wolfgang, Du bist am Ziel.» Er rieb des Knaben Schläfe mit Essig. «Nun wollen wir auch ein Stündchen ausruhen!»

Am Morgen nach dem Concert lag ein Orden auf dem Deckbett des tief schlafenden Knaben, der Vater zählte verdrießlich Geld, packte drei Clavierconcerte ein, und dieselben Brandschatzungen erneuerten sich überall, wo man noch Sinn hatte — für Empfehlungsbriefe.

Eine weltberühmte Prima-Donna sollte am Hoftheater der Residenz gastiren. Wer anders als unser Wiener wurde zur Miethe hingeschleppt? Hier hatte er gute Tage und Muße genug zu psychologischen Betrachtungen. Der Name Aurora Centifolia wurde bald zum unwiderstehlichen Magnet aller Herzen. Das Heer der Gönner, Versicherer, Anbeter und Aufwärter umflatterte wie Schmetterlinge die ausländische Blume, und vom Morgen bis zum Abend schwamm die Fêtirte in einem Rosenschimmer der Freude. Phaeton's und Equipagen hielten zu Dutzenden an ihrem Hôtel, der Corridor wimmelte von buntscheckigen Livréen. Ganze Guirlanden vornehmer Adressen zierten die Trumeaux, Empfehlungsbriefe die Etablis, Dedicationen großer Meister den Flügel selbst. Das Cabinet, in dem er paradirte, war or-

dentlich tapezirt mit Sinngedichten, Akroſtichons und Lorberkränzen. Feſte drängten ſich bei Tage, und kam die Nacht, dann girrten Serenaden vor ihren Fenſtern, und Sonette flogen wie Blühtenflocken hinein.

Alles überſtrahlte die Vergötterte; ſie durchdrang die Chicanen ihrer Nebenbuhlerinnen. Selbſt die Miniſter ſanken im Preiſe, denn die Quelle war gefunden, die zum Meere fürſtlicher Gnade leitete. — Niedrig beſoldete Staatsdiener, Väter zahlreicher Familien, Wittwen und Waiſen, ſie darbten freudiger; durften ſie doch nippen von der Hyppokrene, die ihnen Stärkung zu neuen Drangſalen verlieh.

O wunderbare Oeconomie des Univerſums! Wunderbare Wechſelwirkung des Geiſtes und des Magens! — Eines Abends trat Aurora purpurglühend wie ihre Originalſchweſter, ins Gemach. Die Oper war geendet. Den äſthetiſchen Pöbel hatte ſie unwillkürlich adoptiren müſſen an — Pferdes ſtatt. Sie warf ſich erſchöpft aufs Sofa. Vor ihr lagen ausgebreitet die Trophäen des heutigen Abends, bunte Kränze, noch buntere Lobgedichte ꝛc., und in deren Mitte ſtand die überfüllte Caſette. Kleine ſchalkhafte Jockeys legten ſeidene Stoffe und andere Koſtbarkeiten zu ihren Füßen. So ſaß die Reizende unter all' ihren Herrlichkeiten wie eine orientaliſche Fürſtin. Aber ihr Frohſinn verwandelte ſich nach

und nach in ſinnenden Ernſt, und um nicht darin geſtört zu werden, wollte ſie allein ſein. Alles wurde abgewieſen.

Sogar die Journaliſten!

Mit verſchränkten Armen ſtarrte Aurora vor ſich hin, und ihre Gedanken wurden unfreiwillig laute Worte: «Bin ich denn wirklich glücklich? Befriedigt all' dieſer Glanz auch mein Herz? Wem huldigen meine Verehrer? Doch nicht meiner Kunſt? Nein, nur dem Nimbus, womit ſie dieſelbe umgeben. Sie ſchmeicheln ihrer eigenen Eitelkeit, indem ſie um meine Gunſt werben. Sie lieben nur ſich. Dieß fühle ich oft mitten im Rauſche der Zerſtreuung; woher ſonſt dieſe Leere in mir, wenn derſelbe vorüber iſt? Wer kennt mein Herz, wer beurtheilt meine Geſinnungen? Wer liebte mich um meiner ſelbſt willen, wenn mein glattes Geſicht, mein Ruf, mein Schimmer nicht wären? — Wer iſt unter all' dieſen Enthuſiaſten mein wahrer Freund? Oder — beſäße ich keinen darunter?» — Das ſchöne Mädchen ſchauderte zuſammen. Da ſprang ſie wie begeiſtert auf. «Ich muß Gewißheit haben, eh' ich zu ſpät erwache.» Sie ſann nach. Ihre Mienen erheiterten ſich. Eine kühne Paſſage entgurgelte der lieblichen Kehle, indem ſie in das geheiligte Zwielicht ihres Schlafgemachs entſchwand.

Zwei volle Tage war die holde Sirene nicht zu ſpre-

chen. Es war grausam, wie im Vorzimmer die Soubrette Jeden mit dem Refrain abfertigte: Mamsell Centifolia sei krank. Die herabgezogenen Fenstergardinen parirten unbarmherzig die Ausfälle tausend bewaffneter Blicke. Es war gerade Sonntag, an dem die Parade mit klingendem Spiel vorüberzuziehen pflegte; heute pausirte sie; zartfühlende Tilburys nahmen Umwege, um durch ihr Geraſſel zukünftige Triller nicht zu verzögern.

Aurora's Krankheit war eine freiwillige Trauerzeit fürs Publicum, ein Privatſchmerz für den ganzen Hof. Am fünften Tage erſt gab ſie Audienz, aber nur dem Capellmeiſter und den verſchwiegenſten Kritikern. Sie mußten lange in der peinlichſten Spannung warten. Endlich erſchien ſie in Begleitung des Theaterarztes, blaß, matt und ſehr angegriffen, den Hals bis ans Kinn in Shawls verwahrt. Sie lispelte, hüſtelnd und kaum hörbar auf ihre Kehle deutend: «Meine Geſundheit!» — «Aber die neue Oper?!» riefen wie aus einem Munde die Theilnehmenden. Aurora zuckte wehmüthig die Achſeln. Der Arzt machte eine bedenkliche Miene. Der Capellmeiſter unterbrach endlich flehend die einfältige Pauſe. «So probiren Sie doch, meine Theure,» und führte ſie zu Memnon.

Er legte ihre Lieblingsarie auf: Una voce. Aber «con roca voce» hätte es heißen ſollen, denn Aurora

brachte nur heiser herausgewürgte Laute zum Vorschein — hüstelte wieder — und schwankte, mit dem Tuche vor den Augen, ins Nebengemach. Die Zurückgebliebenen sahen sich versteinert an. «Was ist geschehen, ums Himmelswillen?!» Der Arzt schien verlegen, — sprach aber dann mit scheuen Blicken zur Thür gewendet: «Aurora ist nicht mehr; sie ist todt; sie hat ihre Stimme verloren. Aber schweigen Sie!» In einer halben Stunde sprach die ganze Residenz von dem ominösen Fall. Die Zungen der Journale klagten in allen Sprachen: Aurora sei ihrer attalischen Schätze beraubt; der Chrisit zur Chrisolide geworden ꝛc. Anfangs bestürmte man das Hôtel förmlich, denn Jeder wollte sich selbst überzeugen; doch der Sturm legte sich wieder. Dafür erhob sich ein anderer: die Cabale. Es fand Jedermann seine Rechnung dabei, ihr zu glauben. Aurora's Gemächer, noch vor Kurzem einem wimmelnden Ameisenhaufen nicht unähnlich, waren bald zur Einöde geworden. Niemand kümmerte sich mehr um sie; und kaum waren vier Wochen verflossen, als auch schon ein Edict vom Hofe sie ihres Contractes entband.

Sie führte den Namen «la Straniera» jetzt in der That.

Aurora stand desselben Abends am Fenster, von Hesperus mitleidig angestrahlt. Keine Serenade tönte herauf,

aber eine unendliche Wehmuth war die Melodie ihres Innern. «Also von Allen, die mir Gut und Blut zugeschworen, ist Niemand mir geblieben? Ich bin verlassen, da mich meine Stimme verließ. Arme Aurora, die tausend Anbeter und keinen Freund besaß!

Da flog's plötzlich wie eine weiße Taube zum Fenster hinein und auf des Flügels Saiten, daß es in ihm wie Geisterhauch erzitterte. Aurora erschrak — nahm — entfaltete. Es war ein Billet. Sie las, und Entzücken perlten ihre Augen. Man weiß nicht, was in dem Billet stand, aber wenige Tage darauf ward Memnon in einen großen, von Kerzen erleuchteten Saal getragen, den viele hundert Neugierige füllten. Seine Gebieterin erschien in der einfachsten Pracht ihrer Schönheit, von einem jungen Manne geführt, der sich an seine Tasten setzte und sie accompagnirte. Ein allgemeines Erstaunen, das bis zur Verwirrung wuchs, bemächtigte sich aller Anwesenden, als die Sängerin die Lippen geöffnet und den Zauber ihrer Silberstimme entfaltete. Die unbeschreibliche Grazie ihres tief gefühlten Vortrags riß Alle hin. Diesen vollkommenen Triumph nur hatte sie gewollt, und am folgenden Tage war nicht leicht ein Spiegel in der Residenz, der nicht ein weißes Blättchen mit der Aufschrift: «Aurora Müller p. p. c.» wiedergestrahlt

hätte. Sie war noch in der Nacht mit ihrem Gatten abgereist.

Die Weihe.

Bis jetzt ist sich Memnon selbst noch ein Räthsel geblieben. Das reine Glück der Selbsterkennung sollte ihm für seine alten Tage aufbewahrt sein. Aber nicht in den Werkstätten der Coriphäen, nicht in den Salons der Residenzen, sondern in einem weit entfernten Landstädtchen bei einem einfachen Geistlichen sollte es ihm erblühen. Durch den Mißbrauch der großen Welt verdorben, wurde er noch einmal ganz stattlich zurechtgestutzt und nach *** verkauft. Hier erregte er allgemeine Sensation. Die kleine Familie des Predigers umkreiste ihn lange scheu, prüfend, staunend; und als der Greis mit Ehrfurcht ihn durch einen frommen Gang einweihte, da erklang um ihn her ein Ausbruch der freudigsten Ueberraschung! — für ihn eine noch ungewohnte Harmonie.

In diesem Familienkreise hätte der Zweifler lernen können, welche Gewalt die heilige Tonkunst im Stande ist über Gemüther auszuüben, die noch nicht durch raffinirte Genüsse überreizt sind. Hier war Memnon nicht Centralpunct des Streites oder der Ehrsucht, nicht des Mißbrauchs oder der Anmaßung, wurde nicht zur milchgebenden Kuh erniedrigt, nicht unter Seufzern gequält,

unter Thränen überwunden. Hier hätte er gefühlt, daß Musik, jene freundliche Göttin, wirklich aus bessern Regionen niedergesandt sei, das menschliche Herz zu veredeln. Der patriarchalische Greis behandelte sein Instrument vollkommen als sein bestes Erziehungsmittel. Aber nicht roher Naturalismus waltete. Gründliches Wissen war das Mittel, classische Werke verstehen, und Mechanismus mit heiterm Ernst erworben, dieselben genießen zu lernen. Der noch unverdorbene Geschmack bewahrte ihn vor Mißgriffen; er belächelte, verbannte alles Unschöne, Modische.

Eines Abends war eine ungewöhnliche Regsamkeit in der kleinen Familie. Jedes Auge strahlte Freude und Rührung. Man feierte den Geburtstag des abwesenden Sohnes, der sich als ein tüchtiger Jünger Apolls im Auslande Verdienste erwarb. Blumen, von liebenden Händen gewunden, umkränzten sein jugendlich männliches Bild. Es ertönten Memnons Saiten das schöne Lied der Freude, und bei den Worten: «Alle Menschen werden Brüder, wo dein sanfter Flügel weilt!» hätte er sich nicht wenig dünken können. Aber als: «Seid umschlungen Millionen!» erschallte, der Vater fröhlich zitternd das Glas erhob, und bei den Worten: «Diesen Kuß — unserm Wilhelm!» hinzufügte; siehe, da rauschte die Thür auf, und der Sohn, der

Bruder ſtürzte mit dem Ausruf: «Euerm Wilhelm!» dem Greiſe zu Füßen. Wer beſchreibt den ſüßen Schreck der Familie? Wer das Erſtaunen, als er behend ſich wieder den Liebkoſungen der Seinen entriß, und eine hohe Geſtalt, die bisher unbeachtet blieb, in den Kreis mit den Worten führte: «und meiner Gattin!» Er entſchleierte ſie. Es war Aurora.

«Wir wollen bei Euch bleiben, und im Arme der Unſchuld, der Natur dem Genius der Töne huldigen.»

Ein ſanfter Abendwind hauchte über Memnons Saiten hin und bildete einen Accord, den Alle mit einem heiligen Schauer zu deuten ſchienen. Der ſegnende Greis war die Hauptperſon der Gruppe.

Theater-Revolution.

Phantasiestück aus den Papieren eines Capellmeisters.

Endlich! endlich fiel der Vorhang zum letzten Male, und es endete der Sturm, der meine Ohren viertehalb Stunden lang umbrauste. Wir gaben eine der «Spanischen Pfeffer-Opern» neuerer Zeit. Meine rechte Hand hatte Schwielen, mein Arm war wie gelähmt, obgleich ich meinen Tactirstab wol leichter führe, als Mancher seinen Scepter. Durch das Gedränge der betäubten Masse glücklich auf die Straße mich schiebend, empfing mich Wagengerassel. Ich merkte keinen Unterschied; — wie im Rausche meine Wohnung erreichend, mied ich den lauten Gruß der Meinen, verschmähte mein Abendbrot, und suchte mein stilles Zimmer, wo ich mich erschöpft aufs einsame Lager warf. Hier war mir wohl. «Sind das deine Entzückungen, o heilige Muse der Tonkunst?» rief ich aus; ist das dein beseligend Gefühl? So hältst du trügerischer Jugendtraum dein Ver-

sprechen? O wäre ich geblieben in deiner glücklichen Wiege, als du mich noch anlächeltest, alle Grazien im Geleite, und hätte dich nimmer fliehen gelernt, wie ein Ungeheuer, das mein Blut bald kochen, bald zu Eis erstarren macht, und alle Nerven fieberhaft erschüttert.»

«Da lieg' ich nun, ein aufgegebener Mann. Ein Opfer verdorbenen Geschmacks. Es werden Tage dazu gehören, mich wieder in harmonischen Einklang mit mir selber zu bringen, und das nur durch das Gegengewicht einer Musik, worin die Töne Engel, und keine Furien sind.» Es scheint, als wollte das Fatum sogleich die Cur beginnen, denn sanft gleiteten die Finger meiner Tochter Rosalie über die Tasten eines Flügels nebenan. Sie sang dazu ein einfaches gutes Lied. Mit Wollust lauschte ihm mein mißhandeltes Ohr. Mir war als hätte ich lange keine Musik mehr gehört.

«Das sind die Empfindungen eines reinen Genius, nicht im Wahnsinn der Begeisterung erzeugt, oder vom Zweifel, und rein gefühlt gibt euch wieder der Odem kindlicher Unschuld. — — So muß es wieder werden, wenn Musik uns erfreuen und beglücken soll. — Die Mittel sind erschöpft — der Gipfel ist erreicht, das Publicum übersättigt. Keine Sünde bleibt mehr übrig. Die Sehnsucht nach dem reinen Quell spricht sich immer mehr und allgemeiner aus. — Auch ich werde noch

mein Arcadien erblicken. Ich fühl' es. Möget ihr Töne mich hingeleiten in das Land, woher ihr kamt, daß ich euch anlächle und wieder zum Kinde werde;» — und Gedanken und Töne zerschmolzen in einander. Eines gebar das andere, — bis in immer dichterer Dämmerung der bewußtlose Geist die Augenlider schloß. Es war schon heller Tag, als ich wieder erwachte. Ein Mann in schwarzer Kleidung stand vor meinem Bett, und überreichte mir ein versiegeltes Blatt. Ich las, meinen Augen nicht trauend, Folgendes:

«Ein mächtiger Bund vereinigt von Stund' an alle Bühnen-Comité's Deutschlands. Aus der Asche einer absichtsvoll herbeigeführten Anarchie aller Theaterinstitute sollen Tempel erstehen, nur dem Berufenen zugänglich. Die Bühnen sollen fürder nicht mehr Tummelplätze sein, die dem Müssiggang Gelegenheit darbieten, sich nützlichen Gewerben zu entziehen, um dort — im gemächlichen Flitter — unterzugehen. Sie sollen Schulen werden für die ästhetische Bildung, für den populairen Geschmack. Alle Theater sind von heute an geschlossen. Gagen und Contracte werden nur solchen Individuen erhalten, die als tüchtige Arbeiter an diesem neuen Bau für fähig befunden werden. Alle Herren Musikdirectoren, als active Hauptglieder dieser Bundeskette, werden zu diesem

Ende angewiesen, sich binnen drei Wochen zuverlässig an den ihnen noch zu bestimmenden Versammlungsort zur Wahl der Prüfungs-Commissionen zu verfügen, widrigenfalls sie sich den daraus resultirenden Nachtheil selbst zuzuschreiben haben. Zur Mittheilung des Nähern haben unsere Bevollmächtigten die Ordre.»

«Wien, im Jahr 1837.»

Ich rieb mir die Augen — ich starrte den Ueberbringer an, der, im Bewußtsein der Wichtigkeit seiner Sendung, mit geheimnißvoller und zugleich verschlagener Miene mich ebenfalls betrachtete. In der nächsten Minute war ich in meinen Kleidern, in der darauf folgenden lag ich an seinem Halse. «Cherub mit dem Flammenschwerte!» rief ich aus, und große Tropfen hingen an meinen Wimpern. «Säuberer des Paradieses! Was ich kaum wagte zu denken, meine süßesten Träume, sie werden erfüllt?»

Er. Sie werden's.

Ich. Aber wie war es möglich, diesen Plan so schnell in Ausführung zu bringen?

Er. Mit nichten. Schon seit 15 Monaten dauern die geheimen Conferenzen und Sendungen.

Ich. Warum machte man uns, den Directoren selbst, ein Geheimniß aus diesen Gährungen?

Er. Weil Protectionssucht, Verhältnisse und Privat-

intereſſen viele derſelben veranlaßt haben würden, ihnen gerade entgegenzuhandeln.

Ich. Weisliche Vorſorge. — Aber jemehr ich überlege, — unausführbar ſcheint mir das Rieſenproject. Alle Theater geſchloſſen! Gagen und Contracte den Adepten erhalten? Dazu gehören Millionen!

Er. Allerdings. Die Höfe im Bündniß mit dem Inſtitute werden die erforderlichen Gelder vorſchießen.

Ich. Würdige Mäcenate! So werden ſie alles Ueberflüſſige abſchaffen?

Er. St!

Ich. Und wer iſt der muſikaliſche Meſſias, deſſen Hirn dieſen Reformationsplan erzeugte?

Er. Sie ſelbſt.

Ich (prallte zurück).

Er. Aeußerungen, ſelbſt vorgefundene Briefe von Ihnen, dieſen Gegenſtand betreffend, waren der Hauch, der die allgemeinen Flammen in die Höhe trieb. Sie werden dieſelben den Documenten ſorgfältig beigefügt finden.

Ich. So hab' ich in zukünftigen Geſchlechtern gelebt! (nachdem ich mich geſammelt:) War unſere Intendanz Theilnehmerin des Geheimniſſes?

Er. Allerdings.

Ich. Daher alſo ſeit einiger Zeit die Theorie der

Strenge und Consequenz gegen den Trotz unserer Mitglieder?! — — Werden meine Herren Collegen Alle davon unterrichtet?

Er. Alle — zu dieser Stunde.

Ich. So ist diese die verhängnißvollste der Kunstgeschichte; und bezieht sich diese Umwälzung auf das Opernwesen allein?

Er. Auch das Schauspiel erfreut sich einer gleichen.

Ich. Kaum wage ich die Frage: Was wird aus denen, die durch die Ausführung dieses Planes brotlos gemacht sind? Ihre Zahl ist Legion.

Er (die Achsel zuckend). Sie trifft ein strenges, doch gerechtes Schicksal. — Stolzer Wahn wird in den Staub getreten, unterdrücktes Verdienst erhoben werden. In neuerrichteten Schulen sollen vielversprechende Talente geprüft, zur Bühne geleitet und auf derselben ausgebildet werden. Künstler, die es im wahren Sinne des Wortes schon sind, werden Examinatoren nicht scheuen, die aus den tüchtigsten Männern unserer Zeit bestehen. Das Seichtthum, wenn auch bisher mit zweifelhaftem Lorber geschmückt, wird in Schulen und Chöre zurückgewiesen, wo es, wenn es noch Zeit ist, das Versäumte nachholen mag, oder für immer eine Bahn verlassen, auf welcher nur dem Verdienste Kronen blühen. Zufällige Vorzüge ohne Kenntnisse, dummdreiste imponirende Ignoranz

werden nimmer regieren. (Etwas hämisch:) Aber Werkstätten, Arbeitshäuser, Wälder und Flüsse werden bevölkerter werden, und die Werber leichter Spiel haben.

Ich. Sie machen meine Sinne wirbeln vor Freude und Entsetzen — und die Componisten, die Schriftsteller neuerer Zeit?

Er (etwas ironisch). Wir werden uns einstweilen begnügen müssen mit den Classikern der Vergangenheit. Auch ist die Gegenwart nicht leer an solchen; und diese, eine Extracommission bildend, werden jedes Stück verbannen, das sich in selbsttäuschender Eitelkeit auf die Bühne drängen möchte.

Ich. Aber das Publicum?

Er. Muß sich der Nothwendigkeit fügen, und wird den erhöhten Grad seiner eigenen Bildung dankbar später anerkennen.

Ich. Herrlich! — göttlich! — Die Orchestermitglieder aber?

Er. Werden zum Theil als Kammermusici, oder als Lehrer in Chören und Schulen angestellt. Kein nützliches Mitglied wird unbeschäftigt bleiben. (Sehr feierlich mir die Hand reichend:) Ich sage Ihnen — ehe zwei Lustra vergangen, wandeln wir auf classischem Boden. Schon bricht die Morgenröthe eines edlern Kunstlebens an.

— Und wie unsichtbar entschwand der fremde Mann meinen Blicken. Noch zitterte das Blatt in meiner Hand, und lange mochte ich wol im Nachdenken versunken vor mich hingestarrt haben, als ein Tumult auf der Treppe mich zu mir selber brachte. Die Thür sprang auf und die ersten Mitglieder unserer Oper traten ungestüm herein.

Lakonisch führte das erste das Wort: Mein Herr, ich bitte meinen Contract zu lösen, weil man mir meinen Urlaub verweigert.

Zweites. Auch ich, weil man mir Zulage abschlug.

Drittes. Ich, weil man ungerecht mein Spielgeld nicht vermehren will.

Viertes. Mir will man mein Benefiz nicht mehr garantiren, auch haben mich parteiische Berichte getadelt; folglich —

Fünftes. Mir hat man die Zerline genommen, und sie der Orsina gegeben — mithin —

Sechstes. Mir hat man Vorschuß abgeschlagen. Ueberhaupt auch mag ich nicht länger bei einer Bühne bleiben, die von heute an ihrer Zierden beraubt ist. Hier ist auch mein Contract.

Die Papiere lagen auf meinem Nachttisch.

Ich (sehr ernst und meine heimliche Freude verbergend)

Also eine Verschwörung in optima forma. Warum aber dieser Schreckschuß?

Fünftes. Kein Schreckschuß, mein Herr. Hier ist ein Engagementsantrag von Bremen.

Zweites. Hier von Hamburg.

Drittes. Ich besitze einen Ruf nach Lübeck.

Erstes. Ich nach Amsterdam und Frankfurt.

Viertes. Ich nach Wien und Büdingen.

Sechstes. Mir steht die Welt offen.

Ich. Sie wollen also nicht singen?

Tutti. Durchaus nicht.

Ich. Auch wenn ich bitte? an Ihr Ehrgefühl appellire und Ihnen die Unbilligkeit Ihrer Forderungen beweise?

Zweites (ironisch). Wir sind ja so entbehrlich.

Ich. Auch wenn ich Sie ermahne, die Folgen zu bedenken?

Drittes. Die hätten Sie bedenken sollen.

Ich. Ich kann aber nun keine Oper geben. Das Institut wird sich auflösen.

Erstes (die Achsel zuckend). Es mag gerechte Strafe erdulden.

Viertes (spöttisch). Ihre Recensenten mögen aushelfen.

Ich. Auch nicht, wenn ich Ihre Forderungen erfülle?

Sechstes (muthiger gemacht). Auch dann nicht.

Fünftes. Oder Sie müßten dieſelben verdoppelt gewähren.

Zweites. Verdreifacht.

Tutti. Ja, das müßten Sie.

Ich (nach einer langen Pauſe, in der ich ſie halb triumphirend, halb mitleidig betrachte, und die Papiere in mein Pult verſchließe). Wohlan. Ich nehme Ihre Contracte an. Sie ſind Alle auf der Stelle entlaſſen. (Nachdem ich mich an den grellen Schattirungen ihres plötzlichen Erſtaunens ergötzt:) Nun — ich habe Ihre Wünſche erfüllt, und — Geſchäfte.

Erſtes (brutal). Sie haben gar nicht das Recht dazu.

Ich. Sie ſelbſt gaben es mir. Ihre Papiere liegen in meinem Pulte.

Alle (durcheinander in maleriſcher Verlegenheit, und Trotz erzwingend). Ich fordere Genugthuung. — Mir muß Gerechtigkeit werden. — Unſere Verdienſte. —

Ich. Gemach! — Sie fordern Gerechtigkeit? Sie war Ihnen lange vorenthalten, und ſoll Ihnen nun im reichſten Maaße werden. Ihre Verdienſte? Man wird Ihnen Gelegenheit geben, dieſelben ins glänzendſte Licht zu ſtellen. Leſen Sie.

Ich hielt ihnen mein Edict vor. Wie vom Blitz ge-

troffen ſtanden ſie da. Alle Theater geſchloſſen? Examina? lallten ſie. — — Unſere Uebereilung — Ihre Verwendung? —

Ich. Ich vermag Nichts, und werde mich ſelbſt dieſer Prüfung unterwerfen. Fühlen Sie ſich nur halb ſo, wie Sie ſich anmaßten, ſo kann es Ihnen nicht fehlen — aber ich dachte an die Arbeitshäuſer und Werkſtätten. Auf Wiederſehen!

In grenzenloſer Zerknirſchung, umſonſt Ermannung oder Trotz ſuchend, verließen ſie das Zimmer.

Wie eine anſtrömende Fluth überſchwemmte bald dieſe Nachricht alle Länder. Es konnte nicht fehlen, daß eine Revolution ausbrach, wie noch kein Zeitalter ſie geſehen. Plan- und geſchäftslos ſah man ganze Heere von Afterkünſtlern umherirren. Die wenigſten getrauten ſich nach den ihnen angewieſenen Examenſtädten aufzubrechen, obgleich man ihnen Reiſegeld verhieß. Viele thaten es mit Furcht und Zweifel. Wenige nur ſah man zufrieden lächelnd ihre Bündel ſchnüren. Dieſe Cataſtrophe war die Zeitung aller Zungen. Blätter lieferten die graſſeſten Tagesnovellen. Die Gerichtsſäle waren mit Klagenden, die Vorzimmer mit Supplicanten angefüllt. Man wies die Verzweifelnden achſelzuckend an ſich ſelbſt. Ich mußte meine Thür verrammeln gegen die Zudringlichen.

Mit Wollust sah ich den Hochmuth sich vor der Bescheidenheit bücken, und mit zufriedenem Selbstbewußtsein sonst gebeugte Männer einherwandeln.

Eines Tages erging ich mich in einsames Nachdenken vertieft. Die Ereignisse der vergangenen Zeit drängten sich zusammen. Ich war mächtig angeregt. Triumph und Bedauern stritten in der bewegten Brust; der Künstler mit dem Menschen. Da sah ich mich plötzlich verirrt in eine unbekannte Gegend. Den Prospect bildete der breite Fluß. Eine Trommel weckte mich aus meinen Phantasien. Dahin zogen neugeworbene Recruten, und bei der Bagage blasse Marketenderweiber. «Herr Capellmeister!» tönte es in mein Ohr. Ich erkannte Viele. Mein Gott! es waren wohlbekannte Physiognomien, einst unter der Schminke vor sich selbst erröthend. Sie wollten auf mich zustürzen, aber der Corporal wies sie rauh zurück. Ich wandte meinen Blick, und mein Herz schlug lauter als die entfernte Trommel. Vor diesem Anblick fliehend betrat mein eilender Fuß einen Hohlweg. Ich hörte über mir ein Hohngelächter und die Worte: «Ziele gut, der ist an Allem Schuld.» Erschrocken sah ich auf, und zwei Räuber die Büchsen auf mich anschlagen. Der eine war ein bekannter Schriftsteller, der andere ein Componist. Voll Entsetzen floh ich; die Kugeln pfiffen um

meinen Kopf. — Am Ende des Hohlwegs saß eine Bettlerin, einen Säugling an der Brust. «Wer bist Du, Mutter?» fragte ich, und eine kleine Gabe floß in ihre welke Hand. «Ich kann nirgends Engagement finden,» antwortete das Weib, «und sonst habe ich Nichts gelernt.» Meine Börse ihr lassend, verhüllte ich mein Gesicht, und mußte mich an eine Wand fest andrücken, um nicht überfahren zu werden von einem Phaeton, von sechs Goldfüchsen gezogen. Ich erkannte die fürstliche Livrée und zog meinen Hut. «Schönen Dank Capellmeisterchen!» tönte eine melodische Stimme mir zu. Ich hörte die Stimme schon öfter. Jetzt gehörte sie der Freundin unsers Souverains an. Dahin flog der Phaeton, und der Schmuz bespritzte mich und die Bettlerin. So aufs Neue gepeinigt, gelangte ich ins Freie. Einer meiner Gesänge empfing mich, von muntern Kehlen angestimmt. Ein fröhlich Häuflein zog wohlgemuth von dannen. Ich erkannte in ihnen Leute, die Etwas gelernt hatten. Sie erblickten mich und drückten mir dankbar die Hände. Das that mir wieder wohl; desto herzzerreißender aber war der Contrast, der sich von der andern Seite mir darbot. Eine ungeheure Menschenmasse im bunteſten Gemisch stürmte gleich einer Staubwolke daher. Die Costume aller Zeitalter und Charaktere bildeten die Masse. Nichts Einzelnes zu unterscheiden,

und doch das Ganze so entschieden deutlich. Wie Spreu vor einer Windsbraut flog's an mir vorüber, mit fürchterlichem Geheul. Ein Weib mit einer Schlangengeißel trieb Alles zusammen und vor sich her in den Fluß, daß der dampfende Gäscht gen Himmel spritzte. Das Weib war Nemesis. Da hielt ich mich nicht länger mehr. «Halt' ein!» rief ich im Uebermaaß des Schmerzes. «Nimm mich, und schone der Armen! Ich bin der Schuldige, der sich anmaßte, gegen die Natur zu kämpfen!!» Aber meine Stimme verhallte im Sturm des Jammers. — Jeder Augenblick verschlang neue Opfer, und besinnungslos stürzte ich zu Boden.

Als ich wieder zu mir selber kam, befand ich mich in meinem Bett — Perlen des Todesschweißes auf meiner Stirn. Meine Familie stand besorgt vor mir. «Du hast lange und schwer geträumt,» sagte meine Tochter Rosalie. «Geträumt?» lallte ich verwundert, und blickte zweifelhaft um mich. Ein Theaterdiener stand wartend in der Ecke, und fragte, wenn er Probe ansagen sollte.

«Alles geträumt!» stotterte ich wehmüthig. — «O Kinder, so trauert mit mir, und — danket Gott!»

Rhapsodie über das Verhältniß des Tonsetzers zum Operndichter.

Entwickelt in einem Briefe des Operncomponisten Raptus an seinen Dichter Dr. Gallimathias.

(Vorgelesen im Museum.)

Edler Freund!

Ihre neueste Exposition, die ich mit großer Aufmerksamkeit gelesen, und wieder gelesen habe, kann ich leider eben so wenig, wie alle vorhergegangenen brauchen. Ihre Dichtungen tragen noch alle Reifröcke und Alongeperrücken. Unsere Gluck's und Mozart's würden ihr Publicum allenfalls durch einen componirten Küchenzettel in Begeisterung versetzt haben. Wir aber, die wir weder Gluck's noch Mozart's sind, und gewitzigt durch die Erfahrung der zehn letzten Lustra, wir sehen nun einmal ein Operngedicht mit ganz andern Augen an. Wir wollen, daß der Text der schwimmende Pudel sei, der das sinkende Kind über Wasser halten soll. Ich weiß, Verehrter, Sie

lieben den Ruhm, und legen es darauf an, sich als Lockvogel des lieben Publicums gedruckt an allen Straßenecken zu lesen. Sie möchten gar zu gern unsterblich werden. — Ach, auch ich kenne dieß herrschende Fieber, das mich prickelt und stachelt in einsamen Nächten, wenn mich die Ahnungen des Höhern nicht schlafen lassen, und ich keine musikalischen Gedanken finden kann, sie auszudrücken.

Sie müssen einen andern Weg einschlagen, und da Sie nun einmal darauf versessen sind, eine Oper für mich zu dichten, d. h. über meine Schultern den Helikon zu erklimmen, so will ich Ihnen wenigstens die Ingredienzien zu dieser Opernunsterblichkeit geben.

Zuvor aber einige gute Lehren im Allgemeinen: Ein Operndichter unserer Tage muß hauptsächlich dahin trachten, neu zu sein. Darunter verstehe ich nun eigentlich Nichts weiter, als alte Puppen neu aufzuputzen, wie es z. B. ökonomische Hausmütter am Weihnachtsabend machen. Wie es nun der Operndichter anfangen soll, ältere schon mit Glück producirte Situationen so wirksam anzubringen, daß sie an nichts schon Dageweſenes erinnern, folglich als complet neu erscheinen, das ist seine Sache.

Besuchen Sie nur fleißig unsere neuern und neuesten Opern, und die Muster, nach denen Sie sich bil-

den können, wird Ihr Scharfblick schon herauszufinden wissen.

Beständiger Wechsel der Ereignisse, welche, romantisch verwickelt und verwirrt gelöst, die sogenannte Handlung bilden, soll zunächst sein wichtigstes Augenmerk sein. Schatten muß mit Licht im Kampfe liegen, Schroffes mit Zartem, Laster mit Tugend. Wie effectvoll läßt z. B. Scribe in seiner «Stummen von Portici» das Getöse der Verschwörung durch ein Gebet unterbrechen, damit nur der Teufel nachher mit desto ärgerm Eclat wieder losbrechen könne. Nicht minder halte der Dichter die Abwechselung imposanter Costume und Decorationen im Auge. Ihr Vorgänger Schiller sagt ja: Der goldne Reif erhebe den Edelstein; je alterthümlicher dabei, desto anziehender für unser Jahrhundert. Ritterliche Gesinnungen im Frack liegen außer dem Bereiche unserer Fassungskraft. Dieselben Personen, länger als 20 Minuten auf der Bühne, machen Langeweile. Auch vermeide er die unmittelbare Folge derselben Gattung von Tonstücken, besonders die der Arien. Er nehme ältere Opern darin nicht als Norm an. Er sorge besonders für dankbare Abgänge. Er floskele nicht unnöthig hin und her, sondern gebe mit jedem Wort einen gleich tüchtigen Begriff. Ist der Dichter in Allem kurz, so darf der Componist desto länger sein. Wir hören für

unſer Leben gern zehnmal denſelben Gedanken muſikaliſch wiederholen. Er trage ſeine Leidenſchaften grell auf. Er gehe überall zum Aeußerſten, damit auch wir zu den äußerſten Mitteln greifen können. Sollte es ihm an attiſchem Salze gebrechen, ſo nehme er ſpaniſchen Pfeffer. Man verlangt ſchroffes Abſpringen fremder Tonarten und bizarrer Abweichungen. Es ſei ihm Nichts ſo heilig oder ſo verworfen, das nicht mit genialer Leichtigkeit aus ſeiner Feder flöſſe. Er mache die Mittel zum Zweck. Beſonders ſuche er jene krampfhafte Spannung zu erhalten, wodurch das Intereſſe an dem Stück, auch wenn es Nichts taugt, geſteigert wird. Vor dem Sinken der Gardine darf Niemand wiſſen, was der Autor eigentlich gewollt habe. Oft iſt es ein Glück für ihn, wenn man es auch nachher nicht erfährt. Er vergeſſe nicht, daß eine Oper nur lang zu ſein braucht, wenn ſie nicht groß ſein kann. Die Dauer von 17 Viertelſtunden iſt ſo das rechte Maaß. Kurz, eine Oper, die jetzt gefallen ſoll, muß ein mixtum compositum von Unſinn, Gefühl und Laune ſein. Ja, ich ſage Ihnen, wenn es einem Dichter gelänge, alle Begebenheiten von Noah's Sündfluth bis auf unſere dramatiſche in den Zeitraum eines Operngedichtes zuſammenzudrängen, ſo wäre die Axe gegeben, um welche ſich alle Componiſten freiwillig drehen würden. Die heterogenſten Dinge:

Triumph- und Trauerzüge, Scolien und Trenodien, schmachtende Cantilenen und barsche Räuberchöre, arcadische Tänze und Stiergefechte, Meeressäuseln, worauf sich Barcarollen wiegen, Furien, gepeitscht von Bravourarien, Schlachtgesänge und Wiegenlieder, — Alles planlos durch einander geschüttelt in dem Zaubertiegel Phantasie, und die neue Welt steht blendend da vor dem entzückten Auge des Publicums. Und nun zur Grundidee unsers eigenen Textes, wozu die Musik bereits in meinem Hirne spukt.

Vor allen Dingen brauche ich das in jeder Oper etwas mehr oder weniger übliche Personal, z. B. einen im Ganzen zärtlichen, darauf sehr aufgebrachten, am Ende aber doch versöhnlichen Vater. Eine unschuldig mißhandelte, in Thränen schwimmende, zuletzt hochbeglückte Tochter als Prima-Donna. Eine Vertraute, Schwester, Nebenbuhlerin oder dergl. als Altera Prima-Donna. Die Mütter sind jetzt außer Mode. Einen süß-kecken, immer zum Fechten bereiten, höchst liebenswürdigen Primo-Amoroso. Dann ein böses, schürendes Princip, der Abadonna des Stücks, welcher unter Gewissensqualen mehre Acte lang triumphirt, und dann zur Hölle, oder wenigstens in die Hände der Gerechtigkeit fährt. Auch bedarf ich einer naiven, sentimentalen Braut als Soubrette, welche in antidiluvianischen

Balladen des Tages Begebenheiten vorbereitet. Der Bräutigam kann auch hier ein luſtiger Gimpel ſein.

Dann brauche ich eine myſtiſch-myſteriöſe Perſon, die verhüllt im Finſtern umherſchleicht, und eigentlich das Schickſal ſpielt. Irgend ein imperator loci, der am Schluſſe mit Bequemlichkeit die Tugend belohnt. Hier wird nur wenig oder gar kein Organ verlangt. Und ſo hätte ich meine Stimmenvermiſchung ſo ziemlich beiſammen.

Was Anzahl und Gattung der Tonſtücke betrifft, ſo müſſen Sie nothwendig jeder Hauptperſon eine große Arie dichten. Dieſe Sitte iſt nun einmal durch den Gebrauch geheiligt, der unſer aller Tyrann iſt. Dann muß ich ferner haben: 2 Cavatinen, 1 Barcarolle, ein Viertelduzend Arietten, Gelegenheit zu einem Harfenſolo und einer ſtrengen Fuge, mehre Recitative, 1 Canon, 5 Duette, 2 Romanzen zur Zither, 1 Trinklied, worin die Handlung balancirt, 1 Polonaiſe, worin ſie wieder fortſchreitet, einige ſublime Enſembleſtücke und ein Halbduzend brillanter Finale's. Großartige Introductionen, ſowie auch ſichtbare und unſichtbare Chöre, doppelte über- und unterirdiſche Orcheſter gehören zu den ſtillſchweigenden Bedingungen. Was Sie an Ballets, Märſchen, Gewittern, Bataillen, Chorälen und Gaſſenhauern

auftreiben können, überlasse ich ebenfalls Ihrer eigenen Erfindungsgabe.

Dabei bitte ich, von Ihrem länglichen Versmaaß abzuweichen, damit ich volksthümliche Cabaletten anbringen kann, nach deren unvergeßlichen Melodien die buntgeschmückte Wiese von Bändern und Blumen auf den Hüten unserer Damen sich metrisch-tändelnd wiegen könne. Ein solches zarte, köstliche Blumengewoge schien mir von jeher das Signal der beneidenswertheften Unsterblichkeit. Je kürzer überhaupt die Versfüße, desto faßlichere Weisen gestatten sie für Custoden und Liebhaber; und ach! Sie glauben nicht, Wertheſter, wie wohl es thut und erhebt, wenn wir uns wiederkäuen und profaniren hören auf verstimmten Drehorgeln, unter dem dissonirenden Geplärre einer heisern Meßstimme, oder wenn wir im Vorübergehen unsern Obolum in die Hand eines blinden Geigers spenden, der uns so eben absingt und den göttlichen Geber nicht ahnet; oder wenn wir unsere anmuthigsten Weisen in Walzer und Galopaden verzerrt wiederfinden, und vor Entzücken selbst fast mittanzen möchten im beseligenden Rausche echter Volksthümlichkeit. — Von obengenannten nothwendigen Uebeln nun scheint mir die Beobachtung von Zeit- und Orteinheit das Unentbehrlichste. Ein resignirter Dichter jedoch muß sich auch in Alles zu finden wissen.

Nun, Freundchen, geht's an verblüffende Scenerien, wobei ich Ihnen nicht minder beistehen werde, wie es einem treuen Führer in der Wüste ziemt.

Mein zweiter Act z. B. muß durchaus mit einer Seeschlacht enden, wobei auftauchende Alligatoren und in die Luft gesprengte Pulverfässer sich sehr effectvoll ausnehmen müssen. Im vierten Act bringen Sie mir ja einen Nachtigallenhain an. Ich habe dazu schon ein Tonstück von 72 Flöten componirt, und der Primo uomo sitzt in einer Laube und speist Ameiseneier.

Der fünfte Act schließe ja an einem Badeorte; des Amorosen Herz sei dreigetheilt, in Liebe, Pharao und Roulette. Nach einem fürchterlich moralischen Kampf mit sich selbst, entschließt er sich endlich fürs Letzte. Er setzt die Geliebte aufs Spiel und singt auf einer gefälligen Cadenz das verhängnißvolle: «Va banque!» — Nun tritt der Moment mysteriöser Spannung ein, der in einem Paukenwirbel alle Herzen krampfhaft zusammenschnürt. Todesstille herrscht in einer Generalpause. Endlich ruft der Croupier: «Rien ne va plus!» und der Vorhang fällt. — Die Entwickelung veranlassen Sie in einigen Unterabtheilungen.

Der sechste Act führt dem Publicum eine Hinrichtung vor. Am allerliebsten wäre es mir, wenn unser Tyrann

vor den Augen der Zuſchauer rhythmiſch geviertheilt würde. Das iſt neu, ganz neu. Einen vierſtimmigen Canon von Henkersknechten habe ich dazu ſchon in petto. Sobald ein Glied glücklich abgelöſt, fällt eine neue Stimme ein. Aber ſo unmittelbar, daß kaum mein neu erfundener Accord, der alles Gräßliche in ſich vereint, was je dramatiſche Verzweiflung geliefert, daß dieſer neue Accord kaum Zeit hat, ſich aufzulöſen, ſo muß auch ſchon die Bühne in ein Wonnemeer verwandelt ſein, worin das ganze Perſonal ſchwimmt. Die Neuvermählten fahren auf einem Delphin davon, und unter einem Regen von Roſenöl rollt die Gardine herunter. Sturm, Hagel und Wetter liefert die Galerie. Meine Muſik ſoll hier ſo ätheriſch mild werden, daß jeder Ton ſich in ein blendendes Nichts aufzulöſen ſcheint, und von der ganzen Oper nur ein heiliger blauer Dunſt übrig bleibt. Das Publicum aber muß in einen ſolchen Zuſtand verſetzt ſein, daß alle ſeine Pulſe in ein einziges großes Herz zuſammenſchlagen, und es im Wirrwarr großartiger Gefühle und Zweifel ſein Urtheil erſt am andern Morgen aus authentiſchen Kritiken zu ſchöpfen wagt.

Beweiten Sie dieſe Argumente in Ihrem Texte vor, und machen Sie ſich Göthe's Wahlſpruch dabei eigen:

«Wer Vieles bringt, wird Allen Etwas bringen,
Und Jeder geht zufrieden aus dem Haus.»

Obgleich Ihnen, verehrter Doctor, die geschickte Mischung und Vertheilung aller dieser Stoffe wie billig überlassen bleibt, so möchte ich Ihnen dennoch den Vorschlag thun, daß meine Oper mit einem Treibjagen begönne. Die Jagd nach Effect wird somit gleich a priori entschuldigt. Eine herrliche Tonmalerei gäbe dabei das Halloh der Jäger und Treiber, diverses Hundegebell, Hörnerschall, Rossewiehern, Peitschenknall und das Aechzen der schuldlos erwürgten Thiere. Auch muß die Aufmerksamkeit auf etwas Totales gerichtet werden. Zur Erholung des Trommelfells, wie zur Beruhigung der Gemüther, kann gleich darauf eine Kirchenmusik intonirt werden, und des Contrastes wegen dürfte darauf ein kleiner Meuchelmord nicht schaden.

Aber von nun an sind Sie, mein Werther, auch ganz Ihr eigener Herr, und haben Sie sich durch alle diese Labyrinthe muthig hindurchgewunden, so gewinnt jetzt erst Ihr Schöpfungsvermögen den eigentlichen Spielraum. Sie dürfen mit Vaterflüchen, Feuerwerken, Ohnmachten, Tänzen, Dolchstößen, Hochzeiten, Verschwörungen im Zwielicht und Mystificationen im Dunkeln nach Belieben schalten und walten. — Der Componist darf seinem Dichter nie Fesseln anlegen; Beide sollen aber nicht vergessen, daß Convenienz und Zeitgeschmack ihre gebietenden Herren sind, gegen die man Nichts einwenden darf.

Sind Sie mit der Zusammenstellung dieser Motive glücklich zu Stande gekommen, dann machen Sie sich an Handlung, oder besser noch — unser Publicum mag selbst dem Texte eine beliebige Handlung unterlegen.

Und nun reiten Sie frisch, wie Vater Wieland, ins alte romantische Land, und auch um Ihren entfesselten Busen, mein holder Dr. Gallimathias, schlinge sich das Band des holden Wahnsinns.

Blick auf den Zustand der deutschen Oper.

Deutschland, unzärtliche Mutter,
Stets dem Ausland hold!

A. W. Schlegel.

Die Oper ist nun einmal das Brot für den hungernden Geist der Nation; alles Andere: die Symphonie, das Quartett u. s. w. wird als entbehrliche Zuspeise genossen; sie ist zum einzig nährenden Stoff für den Magen des sogenannten guten Geschmacks geworden; deswegen aber sollte sie wenigstens auch einen festen Standpunct der Ansicht und des Urtheils führen. Hat nun das unsere Oper gethan? Hat sie die Ansprüche erfüllt, welche ein deutsches Publicum an sein deutsches Theater zu machen berechtigt ist? — Von der Nationalität will ich schweigen, denn sie gehört in Beziehung dieser Frage zu den frommen Wünschen. Aber angenommen, daß das frankfurter Opernrepertoir eines der reichhaltigsten in Deutschland sei, so kann das Verhältniß unseres

Opernzustandes sehr wohl als Maaßstab für alle jene deutschen Städte gelten, auf deren Bühnen drei Nationen um die Palme ringen. Statt aller Antwort sage ich, daß die Opernfluth des verflossenen Jahres nur sieben original-deutsche Opern und zwei deutsche Operetten auswarf, nämlich: den Freischützen, die Euryanthe, den Faust, Adlers Horst, die Zauberflöte, die Entführung, den Templer; den Besuch im Irrenhause und Adrian van Ostade. Obgleich Opern, wie z. B. Camille, Richard Löwenherz, Armand, die Vestalin, Don Juan, Titus und ähnliche, mehr oder weniger deutsche Physiognomien tragen, so müssen wir ihr Erscheinen auf der deutschen Bühne doch erst mangelhaften Uebersetzungen verdanken. Ich aber rede von solchen, die über ursprünglich deutsche Texte geschrieben sind, und keine spitzfindige Auslegung über ihr Deutschthum veranlassen können, und behaupte, daß bei dem Fortschreiten des Krebsgangs in der deutschen Schule, ehe ein Jahrzehend vergangen, unsere Bühnen, unsere Sänger und unser Publicum total entdeutscht sein werden.

Man könnte sagen, daß die deutsche Oper ja kein Glück mache; und daß der Mangel an vaterländischen Componisten die Partituren-Völkerwanderung nothwendig mache, wenn wir auf eigenem Grund und Boden nicht verhungern wollen.

Aber Beides ist nichtig. Denn daß die deutsche Oper allerdings noch eine sympathetische Saite im deutschen Gemüth anschlägt, beweisen die wenigen, die sich auf unsern Repertoiren erhalten. Und doch geben diese wenigen Opern nicht den Maaßstab der Beurtheilung für die Masse derer, die sich nicht aus den Fesseln zu reißen vermögen, welche Politik, deutsche Gleichgiltigkeit, Eifersucht oder Mißgunst um sie schlingen. Denn wer zählt die dramatischen Werke in Deutschland, die, im Staube vergraben liegend, lebendigen Mumien gleichen?

Es fehlt mithin nicht an deutschen Opern, deren Gedichte für das schaulustige Publicum schwerlich weniger interessant sein können, als die mit dem Abracadabra gestempelten der Italiener, und deren Musik man kennen zu lernen sich nicht bemüht. Aber es fehlt am Glauben daran, und am Willen, sie der Wiege oder dem Aschenkruge zu entreißen, oder — hat man sich endlich einmal überwunden, das schwere «fiat» von der Brust zu wälzen, so ist der Halbheller ein zu saures Opfer für diesen großmüthigen Entschluß. Man behängt die vaterländische Muse aus Patriotismus mit armseligen Lumpen, während der renommistische Fremdling gleich a priori durch ein Ueberbot an Pracht der Ausstattung besticht, und man bedenkt nicht, daß für den Zustand unserer Intelligenz es gerade sehr nöthig wäre, durch

etwas Exteriöses der Handlung wenigstens so lange Interesse einzuflößen, bis die allerdings tiefer liegende Musik der Deutschen Wurzel gefaßt habe.

Wir sind so gern Nachäffer fremder Sitten und Gebräuche, nur darin sind wir es nicht, daß wir unsere Talente beschützen, sie hervorziehen und pflegen. Wir überbieten die Moden unserer südlichen Nachbarn, aber wir unterlassen ihre Tugenden.

Dem zweiten Einwurf begegne ich wol am schlagendsten, wenn ich geradezu unsere deutschen Componisten nenne, die als Repräsentanten der deutschen Schule gewiß im Stande wären, ihrer Muse ein Vaterland wiederzugeben.

Wem wären folgende Namen von gutem Klange unbekannt, wenn ich unter unsern ausgezeichnetsten Meistern einen Spohr, Ries, André, Marschner, Kreuzer, Lindpaintner, Eberwein, Weigl, Aloys Schmitt, Reissiger, Xaver Schnyder von Wartensee, Hummel, Lobe, Löwe, Mendelsohn, Schneider, Meyerbeer, Lachner, Methfessel, Guhr, Eiblinger, Wolfram, Gläser, Dorn, Mozart (Sohn), Neukomm, Hauptmann, Hiller, Siber citire, die größtentheils selbst deutsche Opern schufen, und deren Wissen und Talente Bürge sein sollten für einen heraufzubeschwörenden Gemeingeist im musikalischen Deutschland, wenn — der Egoismus nicht wäre!

Aber die Erfahrung lehrt, daß bisher blos die Herren Capellmeister und Orchesterdirectoren sich in einem stillschweigenden Bunde politisch unterstützen wegen des «manus manum lavat», daß fast alle Opern von Orchesterdirectoren geschrieben sind, und nicht leicht eine andere deutsche Partitur außer diesem Bereich nur geprüft, vielweniger angenommen wird; oder man müßte die Ueberzeugung haben, daß sie schon die Dardanellen aller norddeutschen Bühnen glücklich passirt habe. Wie soll da ein Talent entwickelt werden, das nicht vor dem Parnaß des Souffleurlochs zu stehen das Glück hat, oder nicht die Mittel besitzt, durch goldnen Dietrich sich Bahn zu brechen!! Mit welchem Muthe soll der deutsche Musenfreund die Feder ansetzen, wenn er schon im voraus überzeugt ist, daß die Wiege jedes Gedankens zugleich auch dessen Grab wird; wenn er weiß, daß Unterdrückung jeder Art das Wachsthum des jungen deutschen Talentes hemmt, während andere Nationen ihre Dichterfunken zur Flamme anfachen; wenn er endlich weiß, daß, ehe noch der Vorhang aufrollt, seine Musik schon durch ein Vorurtheil verdammt ist, und die wohllöbliche Kritik schon die Feder gespitzt hat, die coursiven Prädicate: steif, gelehrt, berechnet, schwülstig ꝛc. auch auf seine Oper pflichtschuldigst anzuwenden, obgleich sie (die Kritik) in der Regel keine Note versteht, und ihre

Unmündigkeit ohne weiteres auf den Dreifuß ſetzt, dem unſere edeln Coterien (aus guten Gründen) auch redlich nachbeten. Noch einmal: Wo ſoll bei ſo viel herabziehendem Blei der fröhliche Aufſchwung, das Vertrauen auf eigene Kraft, der ſichere friſche Blick des Genius gedeihen?

Wie viel deutſche Componiſten ſind im Lethe vergangen, unſcheinbar, ungekannt mit ihren Werken? Ich will nur einige der Vielen nennen, die kaum noch in der Erinnerung weniger Künſtler leben, aber nie bis zur Popularität dringen konnten, z. B. einen Kanne, Kuhlau, Zelter, Kunze, — Letzterer ein Componiſt allererſten Ranges. Himmel, der liebliche Componiſt der «Fanchon», hat eine vortreffliche Oper: «die Sylphen» geſchrieben, welche Deutſchland zu ſeiner Schande von ſich wies, weil ſie in Wien und Berlin durchfallen mußte!! Danzi's komiſche Oper: «die Mitternachtsſtunde» in Text und Muſik gleich vortrefflich, iſt gänzlich unbekannt, obgleich von beiden Opern Clavierauszüge exiſtiren. Wie Viele leben unter uns, mit dem Beruf des Autors in der Bruſt, und ſchreiben von ihrem innern Genius getrieben, und ihre Werke liegen überſtäubt, verachtet, zerriſſen, nicht vom Gebrauche, ſondern von den Rückſendungen. Wie mancher edle Geiſt geht auf dieſem Wege zu Grunde.

Ob wol Mancher der obengenannten Meister im Stillen darüber mitseufzt?! — Der Männer wie Keßler und Oestreich, die voll Talent und tiefem Studium in meiner Vaterstadt versauern, zählt Deutschland Tausende. Ich möchte sie heimliche Barden nennen.

Und sollte das Land, das ausschließlich die Symphonie mit ihren tausendfältig charakteristischen Erscheinungen gebiert, nicht auch die Oper säugen können, die Oper im Vollbegriff aller an sie zu machenden Ansprüche?

Es umschlinge nur ein allgemeiner Bund die deutschen Componisten; man verbanne ein gewisses Monopol! Man erforsche den vaterländischen Geist, man nähre ihn, wo er sich zeige, und Deutschland würde das blühendste aller Musenländer sein, so reich an harmonischem Mark, wie am Adel der Melodie; es würde in allen Formen der Mannigfaltigkeit den herabgezogenen Musiksinn der deutschen Nation wieder zu erheben wissen, es würde Musik wieder zur edeln Himmelstochter umschaffen.

Zur Naturgeschichte vieler Tenoristen.

Wir leben in der Zeit der Eisenbahnen, der Sonnenmikroscope, der Monumente, der Contractbrüche, der Actiengesellschaften, der Musikfeste, der Journalistik, der Kleinkinderschulen und — eines enormen Tenoristenmangels. Dieser Mangel erzeugt Ueberfluß an untergeordneten Organen, die in der Opernwelt dominiren; er erzeugt Ueberschätzung, Arroganz und verhältnißlose Ansprüche, erzeugt tausenderlei Störungen und Lücken im Gebiete der Tonkunst, bildet Parteien, Factionen, und wirft der Kritik einen ewigen Fehdehandschuh hin. Wir heben ihn auf, und der erste Streich, den wir führen, dringe tief ins Herz der — Wahrheit. Herr A. z. B. könnte ruhig sein Pfeifchen schmauchen im väterlichen Hause bis an sein fröhliches Ende, er könnte sein Liedchen singen zur eigenen Herzerhebung und Freude seiner Nachbarn. Aber der erste Ton, den man von ihm vernimmt, wird auch gleich zum Schwanenliede

seines stillen und zufriedenen Bürgerglücks. B. hört ihn, ist entzückt, holt C. und D. zu Zeugen herbei. A. muß sein Liedchen wiederholen; die Auditoren rennen davon wie besessen, und wie ein Haidebrand verbreitet sich die Geschichte von Herrn A. — Mein Gott, heißt es, welch ein Glück wird er machen! Wie? — hat er den Stein der Weisen gefunden, oder nimmt ihn eine reiche Frau? Ist er beim Finanzwesen angestellt oder beim Kammergericht? — Ei, was Anstellung! A. braucht keine Anstellung; er wird sich schon selbst anstellen, und das dumm genug. Kurz, A. hat eine Tenorstimme! — «Da müssen Sie zum Theater gehen,» heißt es dann überall, «und das schleunigst, ehe Sie wieder zur Besinnung kommen. Sie singen das hohe B mit Brust, sind von kleiner stämmiger Natur, und folglich zum Primo-Amoroso geboren. Sie sind eine Prachtausgabe in Taschenformat.» — Von der Stunde an wird A. verwirrt. Sein ehr- und genügsames Gewerbe ekelt ihn an — er geht bei Tag herum wie der Nachtwandler Fosari, träumt von Glanz, Ruhm, Kränzen, Schätzen, einem sorglosen Leben, und es dauert nicht lange, so besucht ihn Herr E. — «Welche Ehre, Herr Musikdirector!...» — A. wird also examinirt. In einer halben Stunde ist Alles abgethan. E. ist entzückt von der Wunderstimme. «Zum Theater, zum Theater, Freund-

chen!» ruft er außer sich, und küßt ihn. — «Ich möchte wohl,» heißt es darauf mit kokettirter Bescheidenheit, «aber ich kenne noch keine Note.» — «Was Noten!» meint E. — «Lappalien! Die Lerchen und Nachtigallen kennen auch keine und haben doch das größte Publicum. Sie haben unter den hundert Erfordernissen, woraus die Rubini hervorgehen, neunundneunzig, d. h. Stimme; das Fehlende geben die Breter. Wir haben gerade jetzt einen Achilles nöthig. Ich brüte Sie aus, und es soll Ihnen kein Mensch anhören, daß Sie noch vor vier Wochen ein rohes Ei waren...» Der Contract wird abgeschlossen, das Bündelchen geschnürt, die bethörten Eltern segnen den neuen Dädalus, und nach den Grundsätzen der modernen Schule aufgestutzt, betritt der Gliedermann den Parnaß. Die humane Kritik hat gehöriger Weise eine allgemeine Spannung vorbereitet, und es konnte nicht fehlen, daß jeder armsdicke Ton, jeder eingestrichene Schrei, daß jedes affectirte Melisma die Blitze waren, worauf die Beifallsdonner brüllten. Was zum geistigen Leben führen soll, wird zum geistigen Todtschlag. Vox populi, vox Dei! O du mißverstandener, mißbrauchter Spruch. «Hat mir nicht dieses ganze Volk entgegengejubelt?» raisonnirt A. «War dieser Jubel nicht auch Gottes Stimme? Also bin ich ein von Gott Berufener, bin ein Sänger di gran car-

tello!...» Kraft dieſes Kernſchluſſes nun und des Honiggiftes der Journale — denn Recenſionen ſind das Einzige, was A. vom Blatt lieſt — zerren ihn Theaterverhältniſſe und Egoismus von einer Gran-casco-Partie zur andern.... Der Kampf mit der eigenen Unbehilflichkeit währt aber nur eine Zeitlang, und die Erinnyen ſchlummern nicht ewig. Das Publicum wird es endlich müde, nur Stimme, nichts als Stimme zu hören, und darauf immer neue vergebliche Hoffnungen zu bauen, ſeine Protectoren, beſtändig leeres Stroh zu dreſchen. Alle kommen endlich doch dahinter, daß Herrn A. das hundertſte Ingredienz fehlt: Talent, Geſchmack, Gefühl, Herz, Gemüth, Geiſt, oder wie wir das belebende Princip nennen wollen. — Um nun die Erleuchtung voll zu machen, kommt ein Veteran daher. Er hat als Knabe Naumann's und Bach's Motetten vor den Häuſern mitgeſungen; er war ſchon durch und durch muſikaliſch, als er, ein ſchüchterner, wenig beachteter Jüngling, der Bühne von der Pike auf diente, — erſt Lanzenträger, dann Ritter wurde; — er wuchs auf den Bretern zollweis zum Rieſen, allein durch die Protection der innewohnenden Kraft. Seine Principien, ihm ins Blut getreten, zerſchmolzen mit ſeiner tiefſten Empfindung. Obgleich er ſeine Stimme ſchon überlebt hatte, flog dennoch ſein Ruf fortwährend von Pol zu

Pol. Er siegte mit 1 gegen 99. — A. aber hatte angefangen, wo Jener aufhörte. Seine erste Rolle war sein Testament, seine letzte sein Taufschein. Er hätte honorig aufhören können, wo Jener anfing. Aber nein! Lieber der gebildeten Kunst entsagen, als eingebildeter Ehre. Wer wird auch Sclave sein wollen, wo man König sein kann? Wieder von vorne anzufangen, fühlte sich A. zu stolz. Das falsche Klappergold klebte bereits an seiner Seele fest, und mit dem Aufgebot aller seiner Kräfte flog er von Forum zu Forum. Er fand überall 10 Bewunderer, 100 Achselzucker und 1000 Verdammer. Er flog immer weiter und rascher, um das Walhalla zu suchen, wo Undank und Cabale ihn nicht verfolgten. Umsonst! Er floh seinen eigenen Schatten, und vergaß den unsichtbaren Geist der einigen Wahrheit, der vor ihm herzog. — Nun verließ den Armen sein Muth, denn — seine Stimme verließ ihn. Sie wurde, ehe er es ahnete, das nothwendig frühe Opfer gesetzloser Entwickelung, und andere Stützpuncte hatte er ja nicht. Die Verzweiflung, der Krampf der Anstrengung ward zum galoppirenden Tode für seine so glänzend begonnene Laufbahn; und das Ende von dem Liede?... Der junge Gott wurde ein alter Collectant.

Apoſtrophe,

als ein Neuling ſeinen erſten dramatiſchen Ausflug als Othello gemacht hatte.

....Und Jedermann war geſpannt, ihn zu hören, den Vielverſprechenden, der unſerer Oper den alten Glanz wiedergeben ſollte. Herr *** alſo begann ſeinen Dies criticus, und machte auch gleich ſo ziemlich Alles durch, was einem gefeierten Mimen nur innerhalb zehn Viertelſtunden auf der Bühne paſſiren kann. Er wurde zweimal gerufen, bei jeder Nummer raſend applaudirt — und mußte einige Kraftſtellen ſogar wiederholen. Selbſt einige Opponenten (hier nie ohne dieß) wurden gehörig überklatſcht. — Aber der aufgeputzte Mann in der orientaliſchen Jacke dauerte mich herzlich. Sein ganzes Künſtlerleben liegt klar vor meinen Augen, — und obgleich ich kein Seher bin, ſo leiht mir doch Er-

fahrung ihre Millionen Augen, und — Ohren habe ich dazu. Die Leute schlagen die Hände in einander bis sie aufschwellen; das nennen sie Beifallsbezeigungen; — ich schlage die Hände über den Kopf zusammen. Der Vorhang fällt; ein wüthender Schrei füllt die Hallen, und wäre in dem Augenblick ein Fremder ins Parterre getreten, er hätte glauben müssen, wenigstens seien Mozart und Beethoven aus ihren Gräbern auferstanden. Daß der Neuling nicht auf Händen nach Hause getragen wurde, ist Alles. Aber das thut Nichts: «Einsam ist er nicht alleine.» Tausend Empfindungen des Ehrgeizes und der Eitelkeit begleiten ihn, und schwindelnd von dem unendlichen Ruhme wälzt er schon in seiner Phantasie Berge auf Berge, den Olympos zu erstürmen. Ich sehe ihn beflügelten Schrittes aus dem Theater eilen; ich folge ihm nach, — es darf keine Secunde versäumt werden — erreiche mit ihm sein verschwiegenes Gemach, setze mich zu ihm aufs Sofa, ergreife seine beiden Hände, blicke ihm treuherzig ins Auge und spreche: «Sie kennen mich nicht, — aber ich meine es redlich mit Ihnen und bin Ihnen nachgeeilt, um Ihnen den Abgrund zu zeigen, den Sie glauben tändelnd überschreiten zu können. — Aber an diesem Rande standen Viele so wie Sie heute, und taumelten hinein. Es ist wahr, Sie haben eine tüchtige Tenorstimme, Sie singen mit Brust

das große und das eingestrichene A.; Sie besitzen Kraft, Biegsamkeit, ja sogar Anlagen zur Bravour; Sie haben einen kräftigen Körperbau, der auf Ausdauer schließen läßt. Ob Sie jung und schön sind, weiß ich nicht, da man Sie angeschwärzt hat. Alles dieß haben Sie voraus von der guten Mutter Natur, die blindlings ihre Gaben spendet. Die soliden Materialien liegen bereit, aber diese bilden noch keinen Bau. Doch Singen, mein Bester, was man Singen heißt, können Sie noch nicht, auch nicht gehen und stehen. Denken Sie sich einen formlosen Marmorblock, in antike Gewänder gehüllt, die goldne Leier daran gefesselt, und den Lorber oben drauf — wie gefiele Ihnen das Bild? — Man hat Sie da hinausgestellt auf das öffentliche Forum, aber nicht in der Absicht für Ihr Bestes, — sondern um die letzten Zuckungen einer fieberkranken Oper noch ein Weilchen aufzuhalten. Man hat Sie mit Jubel gekrönt, mit Beifall überschüttet. Aber das war schon prädestinirt, ehe Sie auftraten; das galt nicht Ihrem Verdienste, denn Sie haben noch keines. Sie fangen gerade da an, wo unsere Veteranen aufhören. Eine Steigerung für Sie liegt nothwendigerweise nur in dem Krebsgange. Sie werden da aufhören müssen, wo Jene anfingen. Die theatralische Geschichte wimmelt von Belegen dieser Art. Das neueste warnendste Beispiel gab

erst jüngst einer Ihrer Collegen *). Man wäscht eher einen Mohren weiß, als ein Publicum. Es liegt in Aller Interessen, Sie jetzt zu heben, aber man wird wenig danach fragen, wenn Sie gefallen sind. Auf dieser forcirten Höhe sich zu erhalten, ist nun Ihr Werk. Deßhalb bin ich Ihnen nachgeeilt. Lassen Sie sich nicht verblenden! Wollen Sie größer werden wie Ihr Name, so bilden Sie sich ein, noch gar Nichts zu sein. «Nicht unbedingt spendet die Natur dem Sterblichen ihre Schätze.» Hier ist das einfache Recept: Peter Winter's Gesangschule, oder die des pariser Conservatoire's; Noten treffen lernen, damit die nürnberger Trichter nicht allzutheuer werden; Bildung des Gehörs und des Memoriums; gute Lecture zur Läuterung der Begriffe, z. B. Seidel's Charinomos, Müller's Wissenschaft der Tonkunst, Fetis und Staffort's Geschichte, Wendt's Zustand der Musik, Engel's Mimik, Schmidt's Aphorismen, Thürnagel's neuestes Buch über Schauspielkunst ꝛc., mit einem Worte, einen tüchtigen Führer angeschafft, der von unten hinauf, aber nicht von oben herab docirt; Bescheidenheit und Consequenz, das sind die Freikugeln, die überall treffen,

*) Herr ***, anfangs mit Jubel bis in die Wolken gehoben, unterlag kurze Zeit darauf schmählicher Mißhandlung!

ohne daß eine äffte. Probatum est, und nun den Kugelsegen:

Schütze, der im Dunkeln wacht,
Studium und Fleiß, habt Acht!
Segn' es sieben neun und drei,
Daß der Künstler tüchtig sei.

Aber nun, mein Bester, scheide ich von Ihnen, in der Hoffnung, daß Sie vernünftig genug sein werden, mir nicht zu fluchen. Ich habe Ihnen das Köstlichste gegeben, was ein Mensch dem andern geben kann: — Wahrheit. Ich wollte Ihnen nicht wehe thun, wohl aber Sie vor Weh bewahren; und die besten Pillen sind ja bitter. Legen Sie diesen Artikel an Ihr Herz; tragen Sie ihn unter dem Panzer, unter dem Frack und unter der Tunica. Er sei Ihnen ein Vesicator gegen das Schlingkraut der Schmeichelei. Möge nie die Zeit kommen, wo die Rachegötter Sie erfassen — gleich Tausenden, die guten Rath nicht beachten — und Sie dann auf diese Warnung mit fruchtlosen Folterthränen blicken müßten!

Stumme Danksagungen.

.....Und hier ist nun Zeit und Ort, einen seit einiger Zeit scharf eingerissenen Mißbrauch scharf zu rügen. Es ist die jedesmalige stumme Danksagung unserer Sänger nach erhaltenem Applaus. Hat man seit Iffland und Eckhof je dergleichen erlebt; oder hat diese neue Mode der wiener Theater alle andern angesteckt? Sind denn nicht der täuschungstörenden Ungereimtheiten genug in der Oper? ist — genau genommen — das Singen selbst nicht die größte darin? Aber das haben Jahrhunderte sanctionirt, und fällt jetzt nicht mehr auf. Man zerre aber neuen Unsinn nicht gewaltsam mit den Haaren herbei! Das Argument ist schwer genug für den Mimen, daß er den Darsteller über den Dargestellten vergessen mache. Er lasse sich durch kein Alarmzeichen des Beifalls oder des Tadels an den Erstern erinnern; er erinnere uns nicht daran. Er zerreiße nicht das magische Band, das uns oft — mühsam genug —

an die Scene bindet. Wir glauben an seine mächtige Dankbarkeit, auch wenn er sie nicht äußert. Sind wir doch auch von seinem ohnmächtigen Grimme überzeugt, wenn er gezischt, oder, was oft weit empfindlicher ist, wenn er ignorirt wird. Diese Bücklinge aber sind so störend als lächerlich. Saraſtro hat sich z. B. hinter den Couliſſen nothwendig vorbereitet; er ist nicht mehr Herr X. oder Herr U. Der Geist des Osiris und der Isis ist über ihn gekommen. So aber, kaum hinausgetreten auf die erleuchtete Bahn einer dämmerigen Welt, segelt ihm der Beifall schon pränumerando entgegen, und herausgeriſſen «aus seinem holden Wahnsinn» — gestört in seinem geistigen Experiment, gefallen aus seinen sieben Himmeln idealer Träume, fassen ihn die Wogen der prosaischen Gegenwart. Er verbeugt sich stumm und tief, und — fort ist die Illusion, zerriſſen ist der Isis-Schleier; geschmeichelter Egoismus steht im modernen Frack vor uns. . . . Unter Schwanken und Wanken, unter tausenderlei Privatempfindungen hat sich Saraſtro endlich wieder zurechtgefunden, hat seine Würde und Hoheit aus allen Ecken wieder zusammengekehrt. Da ertönt das verhängnißvolle, das heil- und unheilschwere: «Doch» auf dem großen F, «doch geb' ich dir die Freiheit nicht!» — und der ganze dramatische Zusammenhang ist aufs Neue unterbrochen. Erden- und

Paradiesstürme verschlingen das Orchester, der arme Sarastro läßt Paminen stehen — verbeugt sich ein paarmal sehr devot, und in seinen Zügen, die sich zu dem Hohenpriester der Eingeweihten passen, wie gestickte Manschetten an der Faust eines Marc-Aurel, liest man die Worte: «Meinen verbindlichsten Dank, Verehrungswürdigste; ich werde mich bemühen, Dero Huld zu verdienen!» Alle Mitspielenden sind außer Fassung gebracht, sie sehen sich etwas einfältig an, und abermals weg ist die Täuschung. So geht das nun fort und fort, so schwebt der oder die Gefeierte an einem Abend immer zwischen einem Jahrtausend, und uns selbst ist dabei der edelste Genuß verdorben. Wir riskiren einmal, daß uns Herr Laureatus, falls eine dritte Gunstbezeigung mitten in einer Cadenz ausbrechen sollte, beim Culminationspuncte derselben Complimente macht, ohne im Stande zu sein, dem fortrollenden Räderwerke seiner Kehle Einhalt thun zu können. — Mein Gegenstand hat mich vielleicht vermessen gemacht. Aber wahr bleibt die darin enthaltene Wahrheit doch. Das Publicum thue, was es verantworten kann; der Künstler aber vergesse nicht, daß er — sich selbst vergessen muß!

Ueber muſikaliſches Urtheil.

(In Beziehung auf Bellini's Norma.)

Kundige nur gewinnt man ſogleich durch Worte der Wahrheit,
Weil die Kundigen ſtets auch die Gelehrigen ſind.
Voß.

Ehe die Töne dieſer Muſik an unſer Ohr gedrungen, iſt ihnen ſchon ein ſchmetternder Ruf vorangegangen; ein Ruf deſto zweideutiger, je weiter der Tarantelſtich italieniſcher Manier auch den ernſten Sinn des Deutſchen vergiftet hat. Berufe ſich wer da will auf den höchſten Richterſpruch der Generation, den nur die Zeit, die Schlichterin alles Reellen, zur Gottesſtimme erheben mag. Allgemeiner Beifall ſcheint mir immer ein Beweis der Mittelmäßigkeit, da das große Publicum, in dem Zuſtande ſeiner Bildung noch Kind, blos nach ſinnlichen Eindrücken empfindet und urtheilt. Anderer Eindrücke, wobei ſein Geiſt erſt vergleichen, und aus der Bemerkung eines Verhältniſſes oder Ebenmaaßes Vergnügen ſchöpfen muß, kann es nicht fähig ſein.

Wie oft steht selbst der Musiker von Fach diesem Kindesalter näher als dem Mannesalter artistischer Bildung, weil noch sinnliche Eindrücke allein sein Urtheil bestimmen!

Die Kenntniß der Kunstgesetze und deren zweckmäßige Anwendung lehrt uns die musikalische Kritik. Sie ist die Anwendung des Geschmacks und der Grundsätze der gesunden Vernunft auf die Kunst. Sie unterscheidet das Schöne von dem Fehlerhaften, sucht aus einzelnen Fällen allgemeine Grundsätze auf, und sammelt daraus alle diejenigen Vorschriften, durch deren Befolgung wir in den Stand gesetzt werden, unserm Kunstwerke jede Art von Schönheit zu geben, die wir zur Erreichung unserer Absicht für nöthig achten.

Aber nur sehr Wenige vermögen sich, wenn von Beurtheilung des Eindrucks musikalischer Kunstwerke die Rede ist, zu einer Ansicht des Ganzen zu erheben. Einzelnes nur ist es, was daran, oft unverständlich genug, gelobt oder getadelt wird. Diese oder jene frappante Modulation, — sollte sie auch aus der Luft gegriffen sein, — diese oder jene einschmeichelnde Melodie ist es, die ihre Wirkung äußert. Heißt dieß aber wol etwas Anderes, als an Roms Peterskirche sich über einen zierlichen Säulenknauf entzücken? — So kann, wenn gleich ein Publicum den lautesten Beifall gibt, die wahre Kritik

ihn doch mit Grund versagen, und vielleicht früh oder spät selbst durch die Uebereinstimmung des Publicums, sobald es nämlich von seinem Vorurtheile zurückgekommen ist, oder das vorher so gütig aufgenommene Werk seine Neuheit verloren hat, ihr anfänglich so streng scheinendes, den allgemeinen Empfindungen so widersprechendes Urtheil, vollkommen gebilligt und bestätigt sehen. Wahn und Meinung werden von der Zeit vertilgt, aber den Ansprüchen der Natur drückt sie ihr Siegel auf *).

Wir wollen eingestehen, daß die Oper «Norma» die vorzüglichste der Bellini'schen Opern sei, sind aber weit entfernt, ihr nach dem großen Urtheil die Meisterschaft einzuräumen. Ein musikalisches Meisterwerk soll eine vollkommene Musik sein. Eine vollkommene Musik ist aber wol die, worin das größte Gewirre von einzelnen Tönen in das einfachste und reinste Maaß aufgeht, «daß die Verwirrung vollkommen harmonisch wird,» wie Shakspeare sagt.

Allein Verwirrung und Monotonie sind die Pole, worin die meisten unserer neuern dramatischen Tonschöpfungen sich wohl fühlen, wodurch sie zu imponiren suchen.

---

*) Opinionum commenta delet dies; naturae judicium confirmat. CICERO.

Wenn viele unſerer ruhmgekrönten Hierophanten, anſtatt die Harmonie zur Grundlage der Melodie zu machen, welche ihren Ausdruck berichtigen, vermehren und beſtimmen ſoll, durch den Mißbrauch dieſer harmoniſchen Mittel (durch überhäufte, ſchwülſtige, chaotiſche Inſtrumentationen) die Melodien gleichſam verſchlingen, — ſo mag aus dieſem Grunde freilich ſchon Plato's Ausſpruch zu rechtfertigen ſein, wenn er die Inſtrumentalmuſik eine Sache ohne Bedeutung und einen Mißbrauch der Melodie nennt; oder Rouſſeau, wenn er ſie zu den barbariſchen und gothiſchen Erfindungen zählt, die der Muſik mehr ſchaden als nützen *).

Leider iſt's jetzt die Muſik, die in ihren Verirrungen den Stempel dieſer harmoniſchen Verwirrung trägt, — welche Frankreich und Deutſchland vergöttern! Als Gegenſatz erſcheint die italieniſche Manier. Sie ſcheint ſich zu dem zu bekennen, was Bürette behauptet: «daß die Alten keine Harmonie gekannt, und doch eine Muſik gehabt haben.» — Melodie iſt ihr Element, in welchem ſie alle Reize und Verführungen des oberflächlichen muſikaliſchen Sinnes zu erſchöpfen ſucht.

Wenn man annimmt, daß Viele den Ton, den Klang, der doch blos das Mittel iſt, wodurch Muſik hörbar

*) Essai sur l'origine des langues.

gemacht werden soll, als Musik selbst nehmen, — wenn die Vibration eines bloßen Tones schon geeignet ist, Herz und Ohr des Menschen unmittelbar und gleichzeitig zu berühren, und eine Empfindung in ihm zu erregen, derjenigen gleich, welche diesen Ton erzeugt hat, — so ist es nicht zu verwundern, daß eine Musik, die aus Reihen solcher gefällig und reizend zusammengestellter Töne gebildet ist, den entschiedensten Eindruck auf das große Publicum machen muß. So ist es auch natürlich, daß die Oper «Norma,» so reich an musikalischen Effecten, doch eine jugendliche Phantasie in reizenden und ergreifenden Melodien ausgesprochen, daß, da hier mehr wie in Bellini's übrigen Opern harmonisches Gesetz beobachtet ist, diese Oper ihre Epoche nicht verfehlen kann. Sollte sie aber den Anforderungen entsprechen, welche das richtige Gefühl, der gebildete Verstand an eine vollkommene Oper machen darf, so müßten vor allen Dingen Harmonie und Melodie in ihrem musikalischen Zusammenhange so unzertrennlich darin erscheinen, als Wahrheit der Gedanken und Reinheit des Ausdrucks in der Sprache; denn Sprache ist das Kleid der Gedanken, sowie Melodie das Kleid der Harmonie. Man kann in dieser Rücksicht die Harmonie eine Logik der Musik nennen, weil sie gegen Melodie ungefähr in eben dem Verhältnisse steht, als in der Sprache die Logik

gegen den Ausdruck, nämlich sie berichtigt und bestimmt einen melodischen Satz so, daß er für die Empfindung eine wirkliche Wahrheit zu werden scheint.

Außer dem Mangel dieses absolut ersten Erfordernisses ist nicht zu leugnen, daß die ewig wiederkehrende Süße der Melodien, die langsamen Tempi, die jede Consequenz der Idee unterbrechende häufige Cadenzirung, das Ziehen und Zerren der musikalischen Perioden, eine die Geduld erschöpfende Monotonie erzeugen. Und wenn Bellini vollends in den rhetorischen Fehler verfällt, daß z. B. Liebe, Haß, Eifersucht und andere sich entgegengesetzte Empfindungen sich in einer und derselben Melodie nachahmend wiederholen und diese Contraste sich darauf wunderbar genug in eine Totalempfindung auflösen und vereinigen, so ist das ein Verstoß gegen alle dramatische Wahrheit, der aber in der italienischen Oper ein Patent gelöst zu haben scheint.

Die Stimmführung des begleitenden Quartetts und der Blasinstrumente ist meistens unterbrochen, zerstückt; und eines ohne das andere gehört, bildet sehr oft ein völlig unverständliches Etwas, dem man unmöglich den Namen Musik geben kann.

Zärtliche Cabaletten, die Zierden unserer Arions und Attractionspuncte der Musikläden, erscheinen hier vom ernsten Männerchorus im Unisono, und vertreten na-

mentlich in der erſten Introduction die Stelle der verſchleierten Nemeſis.

Dagegen beabſichtigt der Componiſt wieder große Effecte durch Aufbietung gewaltiger Mittel, und ſchwächt ſich wieder durch ſich ſelbſt, indem er ſie mißbraucht, und das grobe Geſchütz der Blechmuſik jede Nummer gleichſam escortiren läßt! —

Es ſei uns erſpart, Citate von wahrhaft claſſiſchen Meiſteropern anzuführen, die in allen Beziehungen ewigen Zeiten als Muſterbilder dienen werden, und ſich in den Feuerproben jeder Geſchmacksära wie reines Gold bewährt haben. Die muſikaliſche Literatur iſt nicht arm daran. Auf dieſe verweiſen wir diejenigen, welche geneigt ſind, das hohe Wort «Meiſterſchaft» auf Geiſtesproducte anzuwenden, welche nur Creaturen des herrſchenden Modegeſchmacks ſind.

Ein Rückblick auf die Quelle des Gedichtes zur Zauberflöte.

Nachdem diese Götteroper nach ihrer 45jährigen Wanderung *) durch alle europäischen Gauen in jedes Herz gedrungen, weit entfernt, ihre Zauber zu enden, dieselben vielmehr jedesmal zum moralischen und kunsthistorischen Erblassen aller seit jener Zeit himmelan gerauschten Raketenopern, wieder erneut, nachdem so manches bombastische und romantische Servum pecus imitatorum in sein Nichts zurückgeflossen ist, während die Zauberflöte stets verjüngt sich immer wieder erhebt — mit dem Lächeln eines Gottes, aber auch mit seinen Blitzen — und ein neues

*) Für Manchen als nicht überflüssige Erinnerung sei es wiederholt, daß Mozart diese Oper in seinem Sterbejahre 1791 vollendete, und daß dieselbe am 30. September desselben Jahres zum ersten Male in Wien aufgeführt wurde.

sprechendes Zeichen ist, daß nichts Geistiges vergeht, und ein unversiegbarer Quell, eine unerschöpfliche Fundgrube für das Forschen in den Tiefen musikalischer Literatur; nachdem sie durch eine stillschweigende Sanction als Normaloper aufgestellt ist, die fast alle dramatischen Gegensätze in unnachahmlicher Wahrheit und Purität bezeichnet und vereint — jetzt noch mit der Geschichte ihrer Entstehung nachgehinkt zu kommen, mögen mir die verzeihen, die bereits damit bekannt sind. Ich baue dabei auf Ihr gemeinnütziges und didactisches Herz, das Andern auch Etwas gönnt. — Emanuel Schikaneder (geb. zu Regensburg 1751), der in den 70ger Jahren allbeliebte Taddädl an den Theatern mehrer österreichischer Städte, der nachherige Director des prager Theaters, der Dichter einer Menge Singspiele, Local- und Zauberopern, hat sich durch die Zauberflöte, die ihn (mit Börne zu reden) unsterblich machte, wie die Mücke im Bernstein es ist, nicht allein vom Ruin gerettet, wie mancher andere Theaterdirector, sondern sich dadurch in den Stand gesetzt, das große neue Theater an der Wieden (an der Wien) zu bauen (1801 eröffnet), um elf Jahre darauf (1812 am 12. Sept.) dennoch in Dürftigkeit, wie sein von ihm mißbrauchter und bevortheilter Componist, zu sterben. Die Manen dieses erblichenen Librettendichters mögen mich in einsamen Nächten nicht allzusehr foltern,

wenn ich ihm die Erfindung der, trotz so vieler antipodischen Kritiken, gewiß echt poetischen Grundidee zur Zauberflöte streitig mache, ohne ihn durch das Lob einer gesunden Metrik oder eines vernünftigen Dialogs, die darin vorherrschten, wieder entschädigen zu können. Ich weiß auch nicht, ob der Dichter aus der Quelle seines Stoffes ein Geheimniß machte; lege auch keine besondere Wichtigkeit darein, wenn wirklich ich der glückliche Finder dieser Quelle wäre, bin aber doch überzeugt, daß mancher Theaterfreund ein größeres Interesse an dieser Mittheilung nehmen dürfte, als an der Entdeckung der verborgenen Quellen des Nils, welcher classische Fluß übrigens jene Fluren bewässert, deren historisch unvergänglichen Erzeugnissen wir unsern nicht minder classischen Gegenstand, die Zauberflöte, verdanken. Diese scheinbare Hyperbel berichtigt am besten die mir vorliegende Geschichte des ägyptischen Prinzen und Helden Sethos, dessen Wanderungen in den Labyrinthen der Pyramiden bei Memphis Hr. Schikaneder sehr gewandt benutzte, sein Mixtum von Mysticismus, Freimaurerei, Romantik und Zauberwesen in die Pfanne seiner buntscheckigen Phantasie zu werfen. Dieses Buch in zwei tüchtigen Bänden ist die deutsche Uebersetzung (Mathias Claudius, Breslau 1777) einer französischen (Amster-

dam 1732), aus einem griechischen Manuscript, dessen Verfasser sich nicht genannt hat, der aber, was einige Stellen des Buches andeuten, ein Grieche war, und unter der Regierung des Marc Aurel zu Alexandrien gelebt haben muß. Das Buch führt die Aufschrift: Sethos, Histoire ou vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Égypte. Traduite d'un manuscript grec. Amsterdam MDCCXXXII. Daß sich aber Schikaneder hübsch an die naive Uebersetzung des Claudius gehalten, ist um so gewisser, da er bekanntlich nur Dichter (!) in seiner Muttersprache war, und er außerdem ganze Ausdrücke und Sätze wörtlich daraus für seinen Text benutzt hat. Es ist aber nicht uninteressant, den Weg zu verfolgen, den er eingeschlagen hat, um die nöthige Einheit der Zeit und des Orts, die in der Oper die erste Bedingung ist, so wie die beabsichtigten Situationen, Nummernfolge ꝛc. aus dieser Masse höchst romanhafter und anziehender Ereignisse herauszuklauben, wie er die gefährlichen Vorbereitungen, die Reinigungen des Leibes und der Seele, und all' die unterirdischen Abenteuer des Sethos (später Cheres), des Carthaginienfers Saphon und des griechischen Sängers Orpheus in die Heldenthaten unsers Freundes Tamino vereinigte, und daraus erwiesen zu finden, was Tradition und was eigene

Erfindung war *). Jedenfalls entstand ein so großes Personal aus dem Gefühl der Nothwendigkeit, indem er dem Publicum eine Reunion der verschiedenartigsten Charaktere vorzuführen beabsichtigte; und das Original ist in dieser Beziehung zu beschränkt, da der Theil, welcher Schikanedern zum Stoffe diente, fast ausschließlich in den Pyramiden selbst spielt. Augenscheinlich aber

*) Hier dürfte ein abschweifender Rückblick auf die griechische Mythologie ebenfalls nicht uninteressant sein, davon Orpheus als Priester und Eingeweihter der Haupturheber ist, und die den Gebräuchen in dem Labyrinth oder Pantheon ihre Entstehung verdankt. Wir schiffen hier über den See Charon, aus dem Orpheus seinen Styx macht, und der zu den Gewölben führt, worin von den Priestern über die abgeschiedenen Seelen der Könige Gericht gehalten wird. Wir durchwandern hier das Thränenfeld (lugentes campi), der Ort der Strafen für die Fehler der Eingeweihten des zweiten Ranges, und finden darin den mythischen Tartarus und die Qualen des Tantalus, des Sysiphus, der Danaiden, des Prometheus und Tytius. Wir durchwandern hier das Elysium, dem auch der Geograph Scylax seine Beschreibung der hesperidischen Gärten verdankt. Wir finden in Orpheus eigener Wasserprobe die Idee zur Fabel des Irion, und wie er seinen Phlegethon gemacht aus dem durch optische Künste geschaffenen feurigen Canal, durch den er wandelt. Endlich finden wir hier, daß Lykurg den Grund der öffentlichen Erziehung seiner Spartaner aus dem Leben der gebornen Priester des Labyrinths genommen.

sind Pamina, Papageno und seine gefiederte Geliebte, Monostatos und die drei Damen reine Erfindung des Dichters. Die Person der Königin der Nacht scheint mir zu sehr mit dem Charakter der Daluca verwandt, die im Original als die zweite Frau seines Vaters Osoroth zu viel von einer Megäre hat, als daß sie nicht den ersten Gedanken an ein opernnothwendiges böses Princip sollte veranlaßt haben. Daß Sethos, von seinem Mentor Amedes in die Pyramiden geleitet, hier in den Flötenspieler Tamino verwandelt worden, der, wie aus dem Monde herabgeschneiet, mit etwas leichterer Mühe ein Priester der Tugend wird, geht aus dem bereits Mitgetheilten von selbst hervor. Saraſtro ist eine wirklich glücklich gehaltene Copie des Oberpriesters zu Memphis, der seine «weisheitsvollen Reden» (von Schikaneder als Grundtext benutzt) größtentheils bei Gelegenheit des Leichenconducts der Königin Nephte hält. Auch den Priesterchorus finden wir dort in zwei Reihen aufgestellt, oder in einem Halbzirkel, in dessen Grunde der Hohepriester sitzt und richtet; auch sind diese Priester angethan «in weiten weißen Kleidern von Leinwand mit Lotuskränzen auf geschornen Köpfen, in Pantoffeln, und opfern auf dreieckigen Altären,» (in der Oper in viereckige Laternen verwandelt mit Hieroglyphen verziert), und was Schikaneder von diesem Costume verwarf oder

benutzt hat, ist ja Richtschnur für die Garderoben aller Theater geworden. Eigentlich sollte Tamino nach der Costume-Beschreibung eines Neueingeweihten am Schlusse «in Tunica, Schleppe und Schleier, Bandelier und Degen mit stählernem Gefäß, feuerfarbener Schärpe mit Gold, Krone von Myrthen und Palmzweig» erscheinen. Aber den Palmzweig hat unser Dichter in andere Hände gegeben. Wir finden ihn in den Händen der drei Genien: die in dem Original «drei Priester sind, die bald ernst, bald heiter erscheinen, und dem Jünger die Beobachtung eines heiligen Stillschweigens in der Nähe des weiblichen Geschlechts» auferlegen. Wer findet die Enthaltsamkeitsprobe nicht in der Kerkerscene mit Paminen und im frühern Quintett mit den Damen? Auch die zwei Priester finden sich im Original, den Jüngling in ihrer Mitte «mit einem weißen Schleier angethan, der bis auf die Brust geht.» Saphon wird aus dem Gefängniß geholt, sogar in einem Sack vor die Versammlung gebracht, in einem großen Saal von ovaler Form. Der Triumphwagen für den Neueingeweihten war mit vier Pferden bespannt, Schikaneder macht ihn zum Wagen des Saraſtro mit zwei Löwen. Nicht minder hat unser Dichter für einzelne Gesangstücke einen erhabenen Stoff gefunden, denn es heißt im Original: «Und der Oberpriester sprach die Worte über ihn aus: „O Isis,

... gib deinen Geist dem neuen Diener, der so viel Gefahren ....., mache ihn auch sieghaft in den Proben seiner Seele, und lehre sein Herz deine Gesetze, damit er würdig werde ꝛc. .... « Und alle Priester wiederholten die ersten Worte des Gebets: O Isis ꝛc.» Wer erkannte hier nicht Saraſtro's Arie mit Chor (F-dur) anfangs des zweiten Acts? — Ebenso singen die Priester unsers Originals « langsame große Chöre und Hymnen aus dem alten Ritual gezogen» bei dem Leichenconduct Nephte's, die ebenfalls mit «O Isis ꝛc.» beginnen. Schikaneder hat seinen Priesterchor im zweiten Act (D-dur) daraus genommen, und Mozart Luther's Choral: « Ach Gott vom Himmel sieh darein» dazu benutzt. Auch die Posaunenrufe haben wir dem griechischen Manuscript zu verdanken, denn die Uebersetzung spricht « von der Systera, von Schalmaien und Oboen, denen in bestimmten Intervallen Trompeten und Pauken antworteten,» und spricht ferner von Posaunentönen in genau abgemessenen Pausen, davon die Wirkung Mark und Bein schauern machten!» — Von einer Flöte oder einem Glockenspiel oder der Panspfeife ist nicht die Rede. Diese sind also wieder Erfindung Schikaneder's. — Als eine der interessantesten Reminiscenzen aber erblicken wir im Original « eine kleine Pforte von Eisen, und zwei Schritte weiter drei Männer, die einen Helm anhatten, mit dem Kopfe

des Anubys versehen*), und zwei Seiten früher lautet die Inschrift über dem verhängnißvollen Wege folgendermaßen: «Wer diesen Weg allein geht, und ohne hinter sich zu sehen, der wird gereinigt werden durch Feuer, Wasser und Luft; und wenn er das Schrecken des Todes nicht überwinden kann, wird er aus dem Schooße der Erde wieder herausgehen und das Licht wiedersehen ꝛc.....» Und wer erkannte hier nicht fast dieselben Worte der zwei geharnischten Männer im zweiten Finale, wer nicht die himmlische Fuge C-moll über die alte Choralmelodie von Wolf Heintz: «Christ unser Herr zum Jordan kam?» Daß die Feuer- und Wasserproben im Sethos selbst nicht fehlen, ist natürlich, und die Beschreibung davon ist so abenteuerlich und wunderbar, daß sie manchem Decorateur und Maschinisten ans Herz zu legen wäre. Selbst Einzelnheiten finden wir im Original wieder, daß z. B. der Candidat zu einundachtzigtägigem Fasten und Wassertrinken verdammt ist, ihn darauf aber «eine leichte Mahlzeit entschädigt, und mit einem Gefäß vortrefflichen Weins.» Auch die Schlange ist keine Geburt Schikaneder's, denn die Erlegung derselben ist die erste Heldenthat des jungen Sethos. Aber sie kriecht nicht etwa krötenartig und geduldig einher,

*) Von Orpheus zu den drei Köpfen des Cerberus gemacht.

auf daß die Worte: «Stirb Ungeheuer durch unſere Macht!» lächerlich werden müſſen; unſere ſtattliche Originalſchlange wohnt in einer Höhle des Berges Aspis, und verwüſtet die ganze Ebene Catabathmus. Sie iſt blos fünfundvierzig Fuß lang, hat deren neunzehn im Diameter, und die Bewegung ihrer undurchdringlichen Schuppen ſoll ein größeres Geräuſch machen, als die Ouverture aus der Stummen von Portici. Sie frißt ganze Herden ſammt ihren Hirten zum Déjeuner. Sethos braucht mehre Wochen, ſie, nachdem er ſie ſorgfältig gemeſſen, lebendig zu fangen, und nicht mehr als 3000 Mann Miliz aus der Provinz, nebſt Sclaven, Pferden, Geſchoſſen, Degen, Schildern; Trompeten und Pauken werden requirirt, um das Unthier zu bewegen, in den Käfig zu kriechen, worin es darauf als eine Zierde in der königlichen Menagerie prangt. Der Ueberſetzer allein braucht ſechszehn volle Seiten, dieſe Arbeit zu beſchreiben. Eine weit fürchterlichere Schlange ward unter der Regierung des Ptolomäus Philadelphus aus Aethiopien nach Alexandrien gebracht, wovon Diodor erzählt. Wir können alſo nicht genug die Zierlichkeit und Anmuth bewundern, womit unſere drei Nymphen eine Zwillingsſchweſter dieſes Ungeheuers während dreier Tacte, die Fermate mitgerechnet, zu tödten wiſſen. Aus dem

allbekannten Gedichte *) der Zauberflöte, das Mozart componirte, ohne sich um seinen Stammbaum zu bekümmern, mag jeder Denkende nun selbst beurtheilen, ob Schikaneder in der mosaischen Zusammenstellung des Ge- und Erfundenen glücklich oder unglücklich, poetisch oder prosaisch, genial oder albern gewesen sei. Ich glaubte es blos dem allgemeinen Interesse schuldig zu sein, wenn ich die ersten Quellen von einem Werke angebe, dessen Verfasser eine neue wundervolle Aera im Gebiete der Tonkunst hervorgezaubert hat.

*) So allbekannt, daß es ordentlich wehe thut, triviale und undeutsche Stellen dieser Afterdichtung, wovon es darin wimmelt, vom Sänger verändern oder veredeln zu hören. Jede Sylbe, von Mozart ja empfunden und in den Zauberkreis seiner Gedanken aufgenommen, ist gleichsam zur Reliquie geworden, und Reliquien erhalten ihren heiligen Werth erst durch die Ideeverbindung, durch ihr Alter und ihren — Schmuz.

Historische Notiz über Mozart's: «Entführung aus dem Serail.»

Nachdem Mozart, (welchen Alexander Dusch den Genius nennt, der das Zeitalter des Perikles in der Musik geschaffen, und mit seinem Tode wieder beschlossen), — die Finta semplice (in einem Alter von 12 Jahren); Mithridate (die erste von Mazart's Opern, die auf der Bühne erschienen, Milano 1770); Lucio Sulla; la bella Finta giardiniera, nachdem er seinen Idomeneo, rè di Creta (1780 für den Fasching in München comp.) geschaffen, erschien auf Veranlassung Josephs II. seine erste deutsche Oper: «die Entführung aus dem Serail», oder: «Belmonte und Constanze.» Sie wurde zum ersten Male am 13. Juli 1782 auf dem wiener Nationaltheater, für das sie auch bestimmt war, in Scene gesetzt, und bildete gleichsam das Fundament, auf welchem sich das unsterbliche Gebäude von Mozart's Ruhm erhob. Die Entführung ist unstreitig sein genialstes Werk, das

in dem electrischen Jünglingsalter von 25 Jahren geschrieben, alle Begeisterung glühender Liebe aushaucht; denn wenige Monate später verwirklichten sich die Ahnungen seiner Töne — wer hätte die Arien Belmonte's nicht mitempfunden? — in den Armen seiner Constanze.

Kaiser Joseph, um den Besitz seines Mozart's, wie mit seinem Gelde geizend *), erwarb sich mit dieser Oper ein Verdienst um die deutsche Musik, indem er dadurch den Geschmack an der italienischen Oper zu verdrängen beabsichtigte. Die deutschen Sänger, für welche die Entführung also ursprünglich geschrieben ist, waren die Cavalieri, Tayler, Adamberger, Fischer und Dauer. Das Textbuch ist von Bretzner, welcher dasselbe anfangs nicht für Mozart, sondern für J. André **) in Berlin schrieb,

*) Der kaiserl. Capellmeister Mozart, Ritter des goldenen Sporns, Mitglied der Academia Filarm. zu Bologna ꝛc., hat unter dem Genuß eines Jahrgehaltes von 800 fl. und einer Schuldenlast von 3000 fl. die Augen zugedrückt (in der Mitternacht von 5. zum 6. December 1791), und am 28. December darauf gaben die Wiener zur Unterstützung der Hinterlassenen ein öffentliches Concert im Nationaltheater!! — O Henri Herz! —

**) Vater des noch lebenden A. André in Offenbach, rühmlichst bekannt durch seine ausgebreitete Verlagshandlung (jetzt seinen Söhnen übertragen), durch seine Clavier-Compositionen, Symphonien, Messen und Lieder, Autor des neuen Lehrbuchs der Tonsetzkunst,

der diese Oper früher componirte. Mozart ließ durch Stephani in Wien Mehres daran ändern und neu hinzufügen *), und beider Dichterlinge Verse nennt nun die Nachwelt!

Eine historische Thatsache ist, daß sich unter Mozart's eigenhändigem Nachlaß Bruchstücke einer ähnlichen Oper vorfanden, aus 16 vollständig instrumentirten Nummern bestehend. Ein Beweis, daß sie der Aufführung nahe war. Aber weder eine Ouverture, noch ein Finale oder eine verbindende Prosa oder sonst ein Aufschluß gebendes Motiv fanden sich weiter vor. Auch fehlte der Titel. Aber daß unsere Entführung mit jenen Bruchstücken eine

---

Besitzer des Mozart'schen Nachlasses eigenhändiger Partituren, Herausgeber des Mozart'schen Tagebuches, und einiger Originalpartituren, die mit verschiedenen Tinten gedruckt sind, um des Meisters Art zu componiren uns anschaulich zu machen.

*) Nach Mozart's Brief von Wien aus, den 26. Sept. 1781, an seinen Vater nach Salzburg (siehe von Nissen's Biographie Mozart's), hatte die Oper nach Bretzner's ursprünglichem Texte mit einem Monolog angefangen; das Duett zwischen Osmin und Belmonte, und beide Arien des Osmin fehlten ganz, und nachdem Mozart mit dem ersten Acte fertig war, und mit einer Arie und dem Trinkduett des zweiten Acts, mußte Stephani die ganze Intrigue umstürzen. Nach dieser Reform wurde das meisterhafte Quintett, das sich am Anfang des dritten Acts befand, als Finale zum zweiten placirt ꝛc.

und dieſelbe Grundidee haben mußte, iſt, trotz der bedeutenden Abweichungen davon, gewiß. Baſſa Selim (dort Soliman) z. B. iſt ſingend aufgeführt und eine Soubrette gar nicht vorhanden. Merkwürdig iſt, daß mehre Melodien jener Oper auffallende Reminiscenzen zu dieſer bilden. Dem Style nach iſt jene in den ſiebziger Jahren geſchrieben. Daß die Hauptperſon des Bretzner'ſchen Buchs den Namen ſeiner nachmaligen Gattin trug, mochte den jungen, nach dem Idealen ſtrebenden Componiſten nicht wenig zur ſpätern Wahl beſtimmt haben. A. André iſt auch im Beſitz dieſes Kleinods, welches durch die kürzliche Bearbeitung einer neuen, motivirenden Proſa Bühnen practicabel geworden, und möglichſt von Bretzner's Intrigue abweicht. Den Löſer dieſes intereſſanten aber ſchwierigen Arguments zu nennen, iſt nicht an mir. Die nothwendige Hinzufügung der Ouverture und eines beſchließenden Rundgeſanges, wozu eine Motive der Oper benutzt worden, iſt von André ſelbſt.

Die neugewonnene Mozart'ſche Oper heißt: Zaide. Am merkwürdigſten iſt, daß dieſes Manuſcriptes, meines Wiſſens, in keinen Memoiren über Mozart, auch nicht in ſeinen Briefen erwähnt wird, obgleich es mit der autographiſchen Exiſtenz deſſelben ſeine evidente Richtigkeit hat.

Wieder auf unſere Entführung zu kommen, ſo mag nun, nach Hiller's und Standfuß's hergebrachter Weiſe, das Buch viel Mangelhaftes haben, aber die Hauptſache iſt es nicht. Der Plan iſt gut angelegt, die Charaktere ſind vortrefflich gezeichnet und conſequent durchgeführt. Daß es der Sprache jener Zeit nicht um Schwulſt, ſondern um Natur und Wahrheit zu thun war, möchten unſere Schönfloskler beherzigen wollen. Die einfache Zeichnung ſoll durch des Malers Phantaſie zum Kunſtgebilde erhoben werden. Ich bin gewiß, daß kein Schüler unſerer Zeit ſich mit dieſem Texte befaßt haben würde, und doch erſcheint dieſe Oper nach ſo vielem modernen Unſinn gleichſam triumphirend wieder auf unſerer Bühne.

Hiſtoriſcher Blick auf das Rheinweinlied.

Jener in mehren Blättern ſich befindliche Artikel, welcher zu beweiſen ſucht, daß der Dichter des bekannten Rheinweinliedes: «Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher,» deſſen vorletzte Strophe mit den Worten: «Am Rhein, am Rhein, da wachſen unſ're Reben!» anfängt — nicht Claudius, ſondern der im Jahre 1823 verſtorbene Kirchen- und Miniſterialrath Sander ſei, — veranlaßt mich zu der Berichtigung, daß jenes Rheinweinlied zuerſt unter dieſem ſeinem Namen in der von H. Voß herausgegebenen Blumenleſe (für das Jahr 1776) bekannt, und Claudius ſowol unter dem Liede ſelbſt, als auch im Regiſter, und hier noch mit der Bemerkung: Claudius, ſonſt auch Asmus, aber ſeit Johannis 1775 nicht mehr Bote in Wandsbeck, als Dichter dieſes Liedes genannt wurde. J. André (Vater des jetzt noch lebenden André in Offen-

bach, unter Anderm Verfasser der «Theorie der Tonsetzkunst»), ein persönlicher Freund von Claudius, setzte dieses Lied sogleich in Musik, und gab solches in seinem in Offenbach erschienenen «musikalischen Blumenstrauß für 1776» heraus, von welcher Zeit an dieses Lied zum Volksliede geworden, in späterer Zeit aber diesem und jenem Componisten, und unter diesen auch dem Herrn Capellmeister J. A. P. Schulz, fälschlicher Weise zugeschrieben worden ist. Ich glaube, daß diese musikalisch-historische Berichtigung für das Publicum nicht ohne Interesse sei.

Eine Cadenz über die Cadenz nach der Aufführung der Oper «Titus.»

Mozart schrieb diese Oper für Prag zur Krönungsfeier Leopold's, kurz vor seinem Requiem. Der Text von Metastasio war von den böhmischen Ständen erwählt. Der antike Geist, der in dieser Oper vorherrscht, ist also das Resultat ernster Anschauung und Willenskraft. Es ist nicht die gewisse antike Steifheit des Styls, die sich bei Mozart mit seinem Idomeneo gebrochen. Jene Oper bildet gleichsam die Brücke ins neuere romantische Land. Mit ihr eröffnete sich seine eigentliche dramatische Laufbahn, die ihn populär machte. Allen Künstlern sei diese Anschauung heilig. Kann man aber auch antik *singen*? Das liegt im Geschmack. Das lehrt die Schule nicht. *Weniger* aber, als moderne Einflechtungen *vermeiden*, kann man doch nicht thun. Dieß gilt hauptsächlich bei der Cadenz. Pedanten verbieten diesen Tonfäl-

len alle Ornamente. Mozart, wie seine Zeitgenossen, behaupte ich, haben vielmehr darauf hingewiesen. Allein dem Schönheitsgefühl des Sängers bleibt es überlassen, diese Ornamente im Geist des Werks zu schaffen. Wie das zu machen, ist Sache des Dirigenten. Einfachheit dürfte wol die erste Bedingung sein. Abgesehen davon, daß alle Mozart'schen Opern im eigentlichen Sinne deutsche Opern sind, so darf am wenigsten sein Titus mit Bellini-Rossinischen Cadenzen mesalliirt werden. Sonst wurde die Cadenz nur am Schlusse eines Concerts oder einer Arie angewandt, und stand unter dem Schutze der besondern Regel, daß sie mit mezza di voce beginnen, mit einer Aspiration gemacht werden, und mit einem Triller enden mußte. Der Sänger konnte sich als Musiker zeigen, der die Harmonie und die Kunst verstand, natürlich und ungezwungen zu dem Puncte, von dem er ausging, zurückzukehren. Jetzt ist der Sänger weniger scrupulös, und jede Fermate ist für ihn das Signal zur Abfeuerung einer Cadenz, die an und für sich eine kleine runde Arie bildet, und zum eigentlichen Zwecke wird, wobei die Arie selbst oft als Nebensache erscheint. Für die heutige Cadenz gibt's keine Regel mehr. Sie ist eine üppige Schmarotzerpflanze; sie gleicht einer Schneelawine, die im Fallen wächst, das ganze Thal verwüstet, den Berg gegenüber wieder hinanläuft

und auch dort noch Verheerungen anrichtet. (Börne vergleicht sie sehr witzig mit dem prahlerischen Schnörkel unter einem Namenszug.) Aber ich weiß recht gut, daß ich auch hier gegen den Strom schwimme, oder in den Sturm predige.

Die Zauberflöte.

Diese Oper voller Zauber und Wunder, die alle dramatischen Elemente vereinigt, worin jeder Tact ein Meisterstück, jede Stimme an und für sich eine Sonate ist, sie wird die Aloe eines jeden Jahrhunderts bleiben. Von einer unbegreiflichen Macht getrieben, gleichsam instinktmäßig füllt man das Haus. Man betritt es mit Ehrfurcht und Liebe. Es schien mir, als umklammere man sich mit schlecht verhehlter Gewissensangst an die Säulen dieser Meistertöne; als wolle man sich hier von den verzweiflungsvollen Zuständen erholen und des bessern Gefühles Trümmer retten aus den Charybden cursiver Partituren. Mich däuchte, die tausend Abwege zeigten endlich die Grenze der Tonkunst an, und man pflanze mit dieser Oper den Tannenzweig auf den Giebel der Uebersättigung; es erschütterten endlich unsere Donnerconcerte die alten Musikspeicher, daß die vergessenen Meisterwerke

aus ihren Staubwolken fallen!! Man fühle endlich, daß es nicht mehr weiter gehe! — — Man hat Bellini's Leiche einbalsamirt, man arbeitet an seiner Büste, man wird seiner Hülle eine Pyramide setzen; — aber der Aufseher des wiener Friedhofes zuckt die Achseln, wenn der beklommene Wanderer nach Mozart's vergessenem Grabhügel forscht. — Das ist die Geschichte des Zeitgeistes. Langbein sagt:

«Ihm prangt kein Denkmal, starr bewundert,
Ihn zeigt kein Standbild hoch und hehr;
Doch von Jahrhundert zu Jahrhundert
Lebt er unsterblich, wie Homer.

Wenn Tausend seinen Flug auch wagen,
Sie holen seinen Flug nicht ein:
Er wird, so lange Herzen schlagen,
Der Liebling jedes Herzens sein.»

Und Langbein hat Recht. —

Don Juan.

(Zum Benefice des Intendanten Grüner.)

Wo mit ſo ſchönem Sinn ein heilig Werk geboten wird, da verſtummt die Kritik, wenigſtens die anatomirende; ſie machte ſich am liebſten durch eine Alles zuſammenfaſſende Exclamation Luft, wenn es möglich wäre. Mit wenig Mitteln Vieles leiſten, iſt das gegebene Argument eines hieſigen Theaterintendanten. Das hat Herr Grüner in der heutigen Oper vollkommen gelöſt. Unverkennbarer Eifer belebte dabei alle Mitglieder. Im erſten Finale ſchwebte ein Geiſt über die Bühne. Es war Mozart's Geiſt. Alle ſchienen ſeine Nähe zu fühlen. Aber als Beitrag zur äſthetiſchen Geſchichte ſei es geſagt, das Unglaubliche: — das Haus war leer; ganz leer; keine Seele war darin von den 50,000, die Frankfurt zählt — keine einzige. Denn, welche Seele hätte unempfindlich bleiben können bei den Klängen dieſes Meiſter-

werks? Ein Publicum ohne Seele ist kein Publicum. Mozart entzündete hundert Künstlerherzen, und die Zuhörermasse fror. Die herrlichsten Glanzpuncte: das erste Finale, das Sextett, das letzte Finale mit der Schlußscene (hier noch neu) gingen spurlos vorüber. Musik in Frankfurt! Der unschuldigste Meßfremde hätte heute deinen Zustand erkannt! Ich vermag in meiner innern Aufregung nicht zu recensiren, denn ich möchte mit Carl Moor nicht sowol ein Bär, ich möchte nur ein Meyerbeer sein, um alle Componisten des Südpols gegen dieß eisige Geschlecht anzuhetzen. O Strauß! du Amme der Musikhändler, du Wolkensäule Mosis, du lebendiges Finale des Zeitgeschmacks! — Wärst du so plötzlich mit deiner Geige aus dem Theaterhimmel herabgefallen, und hättest eine Tuba-mirum- oder Agnus-Dei-Galopade aufgespielt, — die Mythensage vom Orpheus wäre vielleicht verwirklicht worden. Warum aber war die heutige Vorstellung des Don Juan eine so vorzügliche? Warum heute dieses sorgfältige Studium und Ineinandergreifen aller Mittel und Kräfte? Bedarf es eines besondern Impulses, um ein Meisterwerk meisterhaft darzustellen? Jede classische Oper ist ein Freudenfest, ein Geburtstag, ein Benefice für die Nation. Die Kunst ist zu edel für den Egoismus. Das Institut hat sich einen schweren Stand mit dieser Aufführung geschaffen. Es hat in der Ent-

wickelung seine besten Kräfte gezeigt, was es zu leisten im Stande ist. Wir mögen nun keine Maleficevorstellung mehr hören.

Aber der Grund dieser Unempfänglichkeit, dieser Apathie im Publicum? Er liegt tiefer als man glaubt. Er liegt in der Elementarwiege des ersten Unterrichts. Der Schüler wächst ohne richtige Begriffe, ohne Urtheil über Musik heran, — daher die tausend begrifflosen Urtheile — und ein ungeregelter Mechanismus an nichtssagenden Notenzusammenstellungen (Compositionen) verschwendet, ist das Höchste, was er erlangt. Der Geschmack wird mit dem Talente in der Geburt erstickt. Von der Ahnung des Geistes, der in einem Tonstücke herrscht, ist gar keine Rede. Ist's da ein Wunder, wenn die herangewachsenen Hände sich bei Bellini rühren, und bei Mozart die klein gebliebenen Herzen ungerührt bleiben? — Nicht alle bis jetzt hier unbekannt gebliebenen Nummern wurden ergänzt. Die Arie des Masetto Nr. 6 (F-dur): «Ho capito signor», die Arie der Elvira Nr. 8 (D-dur): «Ah fuggi il traditor», — die Mozart dem Andenken Händels zu Ehren geschrieben — und ein Duett zwischen Leporello und Zerline Nr. 23 (C-dur): «Per questo tue manine» befinden sich in der Originalpartitur. Die Hinzufügung des Schlußsatzes ist in sofern lobenswerth, als sie die Ehrfurcht für des Meisters

geweihte Feder beurkundet. Aber als einzelnes Muſikſtück mag er geeigneter für das Concert ſein. Die Steigerung hat mit dem Coro di spettri den Gipfel erreicht. Jeder Nachſatz muß nothwendigerweiſe wieder abkühlen; und die Beruhigung liegt in der Vertilgung des Princips ſelbſt.

Euryanthe.

Abgesehen von dem absurden Gedichte der Wilhelmine von-Chézy, ist diese Musik der Ausfluß eines echt poetischen Talents. Sie ist durchdacht, durchfühlt; jede Note wiegt eine Leidenschaft, die sich leider mit Polypenarmen an die Lebenskraft des genialen Schöpfers anklammerte. Lysiart's, Eglantinens fieberglühendes Verlangen, Euryanthens kindliche Verklärung, Adolar's Ritterlichkeit, des Königs Würde sind gleich treffend gezeichnet. Die Chorströme zeugen von der erhabensten Phantasie. Ich sehe in selbstverzehrender Steigerung glühender Inspiration des Componisten Feder auf dem Linienmeere hinfliegen, ich sehe ihn in dem berauschenden Gefühle des Geschaffenen zurücksinken; — der Tod verlöre in solchen Augenblicken seine Schrecken, denn er hat gelebt. Das sind die göttlichen Vorrechte des schaffenden Geistes, die aufzuwiegen Fürsten zu arm sind. Dieß Werk ist in

seinem colossalen Genre ein rundes vollkommenes Ganzes. Die Aufführung dieser Oper gehört, namentlich in Beziehung auf Chor und Orchester, zu dem Ehrenwerthesten unserer Bühne.

Adlers Horst von Franz Gläser.

Holtei hat den Inhalt seines Buches einer Sage entlehnt, welche Johanna Schoppenhauer schon früher zu einer ihrer besten kleinern Novellen benutzte, die man sich ursprünglich in der Schweiz von einem Lämmergeier erzählt, der vor den Augen der Eltern ein Kind wegholte, welches auf einer Felsenmatte spielte, und es auf einen unzugänglichen Felsen trug, — (in der Felsenkette über Quinten bis nach den Kuhfirsten wohnt dieser Raubvogel) — wo er es verzehrte. Dieß einfache Thema hat der Dichter ins Riesengebirge verlegt, und mit allen Ingredienzen eines Opernbuches ausstaffirt. Rosa, ein Landmädchen, wird nicht lange nach ihrer Verbindung mit dem herrschaftlichen Förster Richard von demselben verlassen. Sie folgt, sie umschwebt ihn, tritt in Dienste bei einem auf den Höhen des Riesengebirges wohnenden Baudenwirth Renner, vernimmt von Richards Werbung um Renners Pflegetochter Marie, ist aber zu stolz,

ihn zu verrathen. Ihr Kind verbirgt sie unter Felsen an einsamem Orte. Cassian, ein Schmuggler, und Anton, der Sohn des alten Wirths, verlieben sich unterdessen in sie. Der Vater begünstigt die Liebe des eigentlich Marien bestimmten Sohnes; die Mutter Veronica — die Werbung des Försters um Marien. Das ist der dramatische Knäuel. Bei einem ländlichen Feste wird Rosa erkannt, von welcher der Leumund behauptet, sie habe ihr Kind ermordet. Das treibt sie fort, hinab ins Thal, von Vater Renner einem Bekannten recommandirt; sie segnet aber vorher noch die schnell geschlossene Verbindung Antons mit Marien, welche Richard den gehörigen Korb gegeben. Während sie packt, entführt der Adler ihr Kind — dem Publicum sichtbar — durch die Lüfte! Sie entdeckt dem entsetzten Chor, daß sie Mutter sei, und eilt dem Adler nach, ihm das Kind zu entreißen. Nachdem der Chor gebetet, thut er (des Actus halber) dasselbe. Der ganze dritte Act spielt auf den Felsenspitzen des Gebirges, und der Adler brütet auf seinem Horst die Jungen aus, das geraubte Kind vor sich im Neste. Richard, der reuevolle, macht indessen einen Spaziergang und erscheint auf einer der Spitzen; Rosa kommt ebenfalls ermattet und schwindelnd auf der andern Seite an; die Gatten erkennen sich, und singen lange mit einander. Es wird

ausgemacht, daß, wenn er den Adler mit seiner Büchse trifft, Rosa ihm wieder angehören soll. Gleich darauf schlägt ein gefälliger Blitz in einen Baumstamm neben dem Horst, dieser fällt, und bildet so eine vollkommene Brücke nebst Geländer, bis zu der Klippe der Mutter; und da das den unerschrockenen Adler keineswegs genirt, trifft ihn das Geschoß des Vaters; er fliegt auf und stürzt in den Abgrund. Zum Ueberfluß langt der nämliche Chorus mit Renner und Cassian ebenfalls auf den Klippen an. Sie haben unter Anderm ein Bret mitgebracht, auf welchem Richard zu den Seinen eilt, und eine malerische Gruppe beschließt das Ganze. Der Componist hat seine Aufgabe gelöst; denn er versteht Effecte hervorzubringen, die ihn als Operncomponisten stets beliebt erhalten werden. Holtei nennt diese Oper eine romantisch-komische. Die Definition davon dürfte schwer zu geben sein. Die Hauptmotive sind tragisch, die Verbindungspuncte aber trivial-lustig. So hat sie wenigstens der Componist bezeichnet. Der deutsche Componist ist überhaupt nur lustig, nie komisch in seinen Melodien. (Siehe Wenzel-Müller, Bauer, Dittersdorf u. A.)

Den tragischen Theil hat Gläser im epischen Styl gehalten. Zu großartig für die Tragik der niedern Classe. Wie meisterhaft hat dieses Weigl in seiner Schweizerfamilie gegeben, Weigl, der nie aus der Sphäre eines

Totalgeiſtes getreten, der in jeder Oper herrſchen ſoll. Dieſe Conſequenz des Styls fehlt eben der heutigen. Den Enſembles und Finale's gebricht rhetoriſcher Zuſammenhang und Fluß. Was nicht Tanzmelodie iſt, wovon es hier wimmelt, bleibt nicht haften in der Erinnerung. Man kann Nichts davon mit nach Hauſe nehmen. Seine Melodien ſind nicht Reden, die einen Senſus bilden, es ſind meiſtens Rhapſodien, durch häufig abwechſelnde Tempi, Tact- und Tonarten verbunden. An Weber-Marſchner'ſchen Anklängen fehlt es auch nicht. Soweit meine Beurtheilung des Totalen.

Hans Heiling, von Heinrich Marſchner.

Dieſer Hans Heiling iſt der Milchbruder des Spohr'ſchen «Berggeiſts.» Beide Geiſter ſteigen zur Oberfläche hinan, beide verlieben ſich mit irdiſchen Flammen, und beide finden etwas mehr oder weniger Erwiederung. Spohr's Berggeiſt raubt die Prinzeſſin Alma und will ſie zur Geiſterfürſtin erheben. Marſchner's Erdgeiſt dagegen entſagt der Krone, um der Leibeigne eines armen Landmädchens (Anna's) zu werden. Alma's Geliebter iſt ein Prinz, Anna's — ein burggräflicher Leibſchütze. Die erſte entflieht aus den Schachten durch Liſt, indem der etwas bornirte Berggeiſt eine Anzahl Blumen zählen muß, wie weiland Rübezahl ſeine Rüben. Heilings Mutter, welche die Abdankung ihres Sohnes aus dem Geiſterreiche mißbilligt, wie das Vorſpiel der Oper andeutet, intriguirt, indem ſie Anna vor dem Berggeiſte warnt. In beiden Opern ängſtigen die Unterirdiſchen die Bräute, durch Adern von Erz hinaufdringend und ihnen erſcheinend.

Endlich wollen sich beide getäuschte Geister rächen, folgen aber zuletzt einer edlern innern Natur und — verzeihen. Wer aber etwas Umständlicheres von Hrn. Eduard Devrient's Heiling wissen will, erfahre, daß derselbe «ein unglücklich Doppelwesen», wie ihn die eigene Mutter nennt, der Sprößling einer Mesalliance, nämlich von einem Geiste und einem Menschen, «zum ewigen Zwiespalt ist erlesen», und daß derselbe, gewissen Statuten der Unterwelt zufolge, nicht überirdisch lieben darf, wenn er Geisterfürst bleiben will; da wird er Mensch und lebt unter dem Titelnamen eine Stunde weit vor dem Dorfe, wo Anna wohnt, im Geruche tiefen Wissens und Reichthums. Drei Tage vor der Hochzeit besuchen ihn dort Mutter und Tochter zum ersten Male, und seine Liebe zu ihr ist so groß, daß er vor ihren Augen sein Zauberbuch — dessen wunderbare Charaktere sie erschrecken — verbrennt, dadurch «arm und machtlos» wird, und ihr verspricht, sie zum Tanze zu begleiten, wenn sie nicht tanzen will. Auf dem Tanzplan aber bricht sie ihr Versprechen, und Heiling, in eifersüchtiger Wuth, wirft seinen Bierkrug so heftig zur Erde, daß die Scherben in der Nachbarschaft herumfliegen. Im zweiten Act erfährt Anna, wie schon erwähnt, weß Geistes Kind Heiling sei, sinkt im Walde zu Boden vor Entsetzen, und wird von Conrad, der zufällig vorbeigeht, nach Hause gebracht,

wohin auch Heiling kommt, ſich bitterlich beklagt, und ihr einen reichen Brautſchmuck anbietet. Anna entdeckt nun ſeine Herkunft, und der Geiſterfürſt ſtürzt zu Boden. Conrad will es mit ihm aufnehmen, Heiling ſtößt ihm den Dolch ins Herz und flieht. Im dritten Act erſcheint er wieder in ſeinen Schachten; — ſeine Geſellen höhnen ihn. Er glaubt, ſich gerächt zu haben, erfährt aber, daß ſein Dolch nur geſtreift habe. Gerührt durch ſeine Verzweiflung erhält er wieder ſeinen Scepter und das Verſprechen, ihn zu rächen. Unmittelbar darauf großer Brautzug, und Anna's Einſegnung mit Conrad. Nach herkömmlicher Sitte müſſen Braut und Bräutigam Blindekuh ſpielen, ſich ſuchen und finden, zum Zeichen ihrer blinden Liebe zu einander. So wird Conrad abgeführt. Anna bleibt mit verbundenen Augen. Da erſcheint Heiling mit ſeinem Scepter, die Mädchen ſchreien und laufen weg; — er faßt Anna bei der Hand, die naiv genug iſt, das Alles für Poſſen zu halten. Aber als die Binde abgeriſſen, erkennt ſie ihren Irrthum. Er macht ihr abermals ſanfte Vorſtellungen; da er jedoch jetzt erſt einſieht, daß ſie ihn eigentlich nicht *geliebt*, ſondern nur *gefürchtet* habe, — droht er ihr noch einmal mit Rache. Endlich erſcheint Conrad (den rechten Arm in der Schlinge), *in* der linken Hand ſein Schwert, und ſtößt nach Heiling mit den Worten: «Rufe deine Geiſter, ſchwarzer Hexen-

meiſter!» Aber der Geiſt lacht fürchterlich dazu, denn die Klinge ſpringt ab. Er iſt unverletzlich! — «Geiſter herbei, die Rache iſt frei!» Die Geiſter erſcheinen und wollen über die Bauern herfallen. Da verwandelt ſich der Hintergrund, und die Königin erſcheint in ihren glanzſchimmernden Schachten. Sie heißt ihn, ſich über niedere Leidenſchaften erheben, und bietet ihm zum Schadenerſatz ihr treues Mutterherz. Heiling verzeiht, geht in ſich, und ab; und ſo ſchließt die Oper. Ich habe mir gewiß alle Mühe gegeben, dem ſatyriſirenden Dämon in mir nicht den Zügel ſchießen zu laſſen. Ich wollte die Hiſtorie des vorliegenden Libretto recht gravitätiſch hervorzählen, — aber bleibe Einer ernſthaft, wenn er immer zum Lachen gekitzelt wird. Auf jeden Fall hat Marſchner die Sache tragiſcher genommen, denn ſeine Muſik trägt den Stempel ernſten Forſchens. Er zeigt ſich auch hier als gründlich tiefern Harmoniker, der es verſchmäht, das Ohr auf Koſten eines tiefern Gefühls zu attaquiren. Er zeigt ſich in genialer Kraft, — aber nur zuweilen iſt zu bedauern, daß er den gewaltigen Maſſen, die er in Bewegung ſetzt, die erſte Bedingung der ganzen Muſik, die Melodie, den Geſang nicht ſelten opfert. Marſchner beſitzt von Natur aus genug jener Molche, Schlangen und Baſilisken der Gemüthstiefe, von welchen ſeine Harmonien wimmeln, als daß er nöthig hätte, ein

Schüler Spohr's zu werden, genug, um auch noch Opernbücher zu wählen, in denen jeder Ton zum Ungeheuer werden muß. Marschner hätte auf den nordischen Stamm seines deutschen Genius frische südliche Reiser pfropfen, und diese von unten herauf treiben lassen sollen. Der Schwulst seiner Accordenfolgen würde sich näher an Phöbus Strahlen vielleicht um so viel verdünnt haben, als nöthig gewesen wäre, die rechte Mitte zwischen melodischer Leierei und Instrumentalkanonaden zu behaupten. Ich sage damit nicht, daß Marschner durch und durch harmonisch versteinert wäre; es kommt nur zuweilen über ihn, — es faßt ihn plötzlich wie Fieberparoxismus, und ist der vorüber, so wird er wieder verständlich, und man fühlt sich bald heimisch in friedlicher Nähe. Statt aber mit Bildern um mich zu werfen, will ich versuchen, das für die Sinne Faßlichste aus unserer Oper meinen Lesern anschaulich zu machen.

Die Musik des Vorspiels (Haupttonart A-moll) gehört wol zu den gelungensten Nummern der ganzen Oper. Sie bezeichnet das unterirdische emsige Treiben der Erdgeister und Gnomen, die beim Aufrollen des Vorhangs geschäftig an den zackigen glitzernden Wänden und Erzadern arbeiten, hämmern und putzen, von einem röthlich düstern Schimmer magisch beleuchtet. Der Eintrittschor, Viervierteltact: «Rastlos geschafft, mit stetiger

Kraft», beginnt gleich anfangs mit einem fugirten Thema, löst sich aber nach den ersten sechzehn Tacten in eine homophone Bewegung auf. Das Quartett begleitet Unisono in einem kräftigen Staccato von Achteln, während die Harmonie oben gebunden bleibt. Auf einen kurzen Wechselgesang Heilings mit seiner Mutter, die ihn vergebens zurückzuhalten sucht, beginnt der Chor: «Zu der Menschen falschem Geschlechte willst du dich schlagen.» Der Satz, vielleicht nur zwölf Tacte lang (H-moll), ist vortrefflich declamirt; aber von unvergleichlicher Wirkung ist der folgende Zweivierteltakt (A-dur): «Ohr, wie stutzig, seht wie stolz und trutzig», der die Widerspenstigkeit frivoler Unterthanen recht pygmäenartig durch kurze Achtelgänge bezeichnet. Die kurzen Sätze der folgenden Wechselgesänge bis zum Schlußchor sind mehr oder weniger charakteristisch, wie überhaupt Marschner in Erfindung musikalischer Gesprächsformen meistens die Frische und Wahrheit verläßt, die seine Chöre, seine Recitative und vorzüglich seine Lieder in hohem Grade auszeichnen. Er vermag sich nur selten dem trägen, etwas schleppenden und folglich wirkungslosen Style solcher Dialoge zu entreißen, und wo man rasche und handelnde Fortschreitungen erwarten darf, fühlt man sich nicht selten durch klägliche Melodien aufgehalten, und bisweilen gelangweilt. Keine Regel ist ohne resp. Ausnahme; — aber diese

Regel ſitzt zu ſehr in des Componiſten Blut feſt, und eine Ausnahme davon kann erſt durch eine beſonders glückliche Inſpiration erzeugt werden. Der Schlußchor dieſes Vorſpiels nun: «Gehorchen und tragen, und tummeln und plagen», iſt wieder vortrefflich und conſequent gehalten. Das Quartett führt abermals das Hauptmetrum in ſtaccirten Achteln, während dem der Geſang, nach einigen gebundenen Sätzen, Thema und Bewegung des erſten Tempo: «Raſtlos geſchafft», wieder aufnimmt und meiſterhaft durchführt. Die Ouverture (F-moll) beginnt mit einem kurzen Larghetto der Hörner, und gibt den Zuhörern gleichſam die Idee eines der folgenden Hauptgedanken, während das Quartett in ſteigendem Tremolando erbebt und ſchließt. Daß auch dieſe Ouverture, wie die meiſten unſerer romantiſchen Opern, einen Kampf des böſen mit dem guten Princip andeutet, verſteht ſich von ſelbſt. Wir haben hier drei Haupthema's, die ſich imitiren und durchkreuzen. Das erſte iſt eine Art Fanfare mit allen gezogenen Regiſtern, das zweite eine vom Quartett aufgenommene Bewegung in je zwei und zwei verbundenen Achteln, etwas an Spontini dämmernd, und das dritte ein ruhiges verſöhnendes Cantabile, deſſen erſte Tacte gleichſam wieder als Seufzer im Fortgange der Ouverture bald hier, bald dort auftauchen. Eine Färbung, ein Ton höchſter Leidenſchaft verbindet nun dieſe

drei Thema's in geschickten contrapunctischen Wendungen, in gründlichen Schönheiten der Harmonie, und im Wechsel verschiedener Tonarten. Sie schließt wieder mit dem ersten Satz der Fanfare, wodurch Marschner vielleicht den Sieg, den Triumph über menschliche Regungen bezeichnen will.

Die Analyse über ein musikalisches Kunstwerk gehört mehr in das Bereich der musikalischen Zeitschriften, und dürfte daher leicht unsere Leser mehr ermüden, als interessiren. Auch glaube ich im Ganzen den herrschenden Geist citirt zu haben, der in Marschner's Opern weht, und hebe nun desto erfolgreicher nur die hervorstechenden Stellen der vorliegenden hervor. Dazu gehört nun freilich nicht das erste Terzett (Es-dur) zwischen Annen, Gertruden und Heiling, worin der Dichter den Componisten zwingt, über alltägliche Phrasen seine repriſenreichen Melodien zu gießen. Die Frauen wollen haben, «er soll froh und lustig sein» — und er verspricht's, wenn sie erst sein Weib geworden, und hierum dreht sich diese ganze lange Introduction. Die folgende Nummer C-moll (Arie Annens und Terzett) erhebt sich nicht viel über dem Niveau des Effects. Die Situationen mit dem Zauberbuche, schauerlich, kräftig durchdacht und angelegt, verlieren ihre Farbe und erblassen mit dem letzten Tacte wieder. Das ewige Wühlen in harmonischen Fortschreitungen und in unhaltbarer Tonart durchhöhlt gleich-

ſam das eigene Gebäude wieder. Dieſes Terzett iſt großartig, iſt ſchön componirt, — aber es berührt wenig verwandte Saiten. Ein anderes iſt es mit der darauf folgenden Arie Heiling's (E-dur): «An jenem Tag»; dieſe trifft das Herz, dieſe iſt ein Guß. Hier iſt des Geiſtmenſchen verzehrende, ſchrankenloſe, raſende Liebe in Tönen treu wiedergegeben, und jeder Tact von ergreifender Wirkſamkeit. Nun folgt wieder ein Terzett (A-dur): «Wohlan, ſo laßt uns gehen!» Die drei Leutchen kommen nicht von der Bühne und die Handlung bleibt ſtehen. Viel Sentimentalität und wenig Charakter. Apollo's Feder könnte hier nicht vor Ermüdung ſchützen. Der folgende Bauernchor (D-dur): «Juchheiſa!» könnte unter verändertem Texte ebenſo gut von einer Schaar Griechen oder Römer geſungen werden; auch erinnert der Hauptgedanke an Weber (Preciosa) und der Gang bis zur Fermate auf dem Septimenaccord, bei liegendem Baſſe, auffallend an Mozart (Zauberflöte). Das Lied Conrad's (G-dur): «Ein ſprödes allerliebſtes Kind», iſt — ich ſage nur à la Marſchner — vortrefflich. Im folgenden Finale (F-dur) vermiſſe ich den Wechſel der Empfindung. Derſelbe Dreivierteltact, daſſelbe Metrum zieht ſich bis zum Schluſſe. Der Stoff, der ſich bereits durch dieſen ganzen erſten Act zieht, iſt zu kleinlich für die tiefe Feder Marſchners'. Heiling iſt ein Herkules, der mit der

Puppe ſpielt, und der Componiſt behängt dieſe Puppe mit myſteriöſen Gewändern. Anna beginnt das Finale mit den Worten: «Wie hüpft mir das Herz vor Freude!» Das Tempo iſt wol Allegro, aber faſt jede Sylbe hat ihre drei, vier, fünf Viertel, auch mitunter getragene, punctirte und gebundene Noten. Eine weinerliche Freude. Und auf dieſe Weiſe wird Zorn, Liebe, Eiferſucht und Rache geſchildert. Bizarre Accorde, Forzando's, enharmoniſche Verwechſelungen, grelle Nebentonarten und dergleichen augenblickliche Hilfsmittel erſetzen den mangelnden Geiſt dieſer Leidenſchaft nicht. Die Arie Annens (A-moll): «Weh' mir, wohin iſt es mit mir gekommen!» drückt in der angenommenen Form des heutigen Arienſtyls die Gegenſätze der Sehnſucht, des Zweifels, der Agitation aus. Sie bietet der Sängerin Spielraum für alle Arten und Unarten der modernen Schule. Aber, wie ſoll eine königliche Vitellia ſingen, wenn ein ſimples Landmädchen durch alle B und Kreuze fühlen, und in den Präcipitanzen der Fermaten wühlen darf? Im Geiſterchore (Cis-moll): «Aus der Klüfte Schlund», in der warnenden Königin Orakelſtimmen, in der geſteigerten Angſt Annens, ſchwimmt Marſchner wieder in ſeinem Elemente. Aber der allgemein gegebene Maaßſtab gilt auch für dieſe Nummer. Wohl iſt Annens Geſang hier einfacher und der Chor ſo charakteriſtiſch,

dumpf und geisterartig gehalten, als unsere Beurtheilung von über- und unterirdischen Dingen ausreichen mag; aber dagegen ist das gefühlte Bedürfniß, Heiling's Mutter auch als Sängerin auftreten zu lassen, etwas theuer erkauft. Ihre Arie ist in derselben schleppenden Manier geschrieben, welche das Piu mosso nicht zu beleben vermag, und viel zu lang für die Situation. In den unmittelbar jetzt auf einander folgenden 2 Duetts zwischen Annen und Conrad schreitet die Handlung nur wenig vorwärts; ihre Erklärung, daß sie ihm folgen und angehören wolle, kann wol kürzer geschehen, und wird durch den Weber'schen Hornsatz, womit das erste Duett beginnt, keineswegs interessanter. Melodram und Lied der alten Gertrude, (Cis-moll), Viervierteltact, ist ein wahrhaftes Meisterstück. Marschner hat es zur glücklichsten Stunde componirt. Dem Sturme ähnlich, der draußen heult, heulen auch die Contrabässe, Violoncello's, Fagotts und Hörner in abgemessenen Gängen abwärts. Gertrude sitzt am Spinnrade und harret Annens, sie spricht dazwischen, oder brummt wol auch die Melodie: «Des Nachts wohl auf der Haide» mit. Das Tremo, die später eintretenden Clarinetten vollenden den schauerlich ergreifenden Effect dieser durch und durch dramatischen Nummer. Das zweite Finale hat viel Schönes, aber auch wieder manche Längen. Zu den letzteren ge-

hören namentlich die Arie Conrad's und das darauf folgende Terzettino zwischen ihm und den beiden Frauen. Unser Componist, der sich in seinem Templer mit so vielem Erfolg in dem gestreckten Metrum der Neun- und Zwölfachteltacte versucht hat, versäumt nicht leicht eine Gelegenheit, um uns dieselben vorzuführen, obgleich mit weniger Wirkung, was besonders der Fall in diesem langen Satze ist, in welchem der unvermeidliche Leibschütze wieder Nichts als Lieb' und Hoffnung athmet. Ich meine, der Componist habe das Recht, Situationen und Längen des Dichters zu verwerfen, in der seine Musik so Vieles zu ersetzen und gut zu machen hat. Nun erscheint Heiling mit dem Brautschmuck, und von der herrlichen Stelle an: «Schön geschmückt sind Haus und Hof», wird die Handlung wieder belebt und anziehend. Diese Stelle, die sich durch den ganzen Satz windet, gehört zu den Raritäten unserer Oper. Die Steigerung bis zum Schluß paßt ganz zur Handlung und ist höchst effectvoll. Die Tonart E-mol rumort in schwer zu beziffernden Accorden in den Eingeweiden aller Instrumente, und hebt den infernalischen Jubel Heiling's: «Hei, hei, wie sie drohen, lustiger Hohn!» mächtig hervor. Der letzte Act beginnt mit einem Melodrama, worin unser Heiling wie der verlorene Sohn zur Mutter zurückkehrt und philosophische Reflexionen anstellt, weil ihm die Trauben

zu hoch hängen. Die Chöre der Geister sind meisterhaft, der bombastische Styl des molossen Sechsvierteltacts im Allegro furioso (F-moll) ist hier ganz an seiner Stelle, und so originell als drastisch auf die Worte: «Wenn ihr beim Feste im Taumel der Freude», wirkt das Des zum perfecten C-dur-Accord. Der kleine Hochzeitsmarsch (A-dur) von Clarinetten und Fagotten ist eine allerliebste Erfindung. Stephan's Trinklied (Es-dur), frisch und lebendig, bewegt sich einfach in wenigen Accorden, aber dringt durch das Ohr ins Herz. Diese Nummer, obgleich mit den Haaren herbeigezogen und die Handlung wieder aufhaltend, streitet mit dem Liede Gertrudens um den Vorrang der Classicität. Der kurze vierstimmige Trauungsgesang (D-dur) contrastirt angenehm zu dem vorigen Liede; aber desto überflüssiger und larmoyanter ist das folgende Duett (E-dur) zwischen Annen und Conrad: «Nun bist du mein ꝛc.» — Dem letzten Finale (F-dur) — so lieblich es auch mit dem Mädchenchor beginnt: «So wollen wir auf kurze Zeit die Augen verbinden», fehlt die Steigerung. Marschner hat hörbar seinen Genius erschöpft, und alle Kraftstellen, z. B. wo Heiling als Geist auftritt, erscheinen blos als Mittel zum Zwecke. Daß er nun gar in einem Cantabile noch einmal sentimental wird, daß er mit Annen noch lange verhandelt, — daß, anstatt darauf die Entwickelung schnell herbei-

geführt würde, die Königin in vierzig gedehnten Tacten intervenirt, und gar Bauern und Geister zusammen sanfte Gefühle zu erkennen geben — das ist mehr, als die Langmuth ertragen kann, und Marschner müßte wie Mozart allen Elementen gebieten können, um die Segel alle flott zu machen, die der Dichter am Schlepptau hin- und herzerrt. Deßhalb geht auch die wundervolle Stelle Heilings: «Wenn mein Kranz verbleicht, wenn mein Herz gebrochen ꝛc.» fast spurlos in dem Logenthür-Accompagnement verloren, da die Theilnahme nicht mehr gefesselt ist. Selbst der fugenartig begonnene Schlußsatz: «Gottes Allmacht hat entschieden», wird noch aufgehalten durch unnöthige Zwischensätze; und so scheidet man im Ganzen unbefriedigt aus dieser Oper, obgleich man im Laufe derselben die innenwohnende Kraft und den ästhetischen Gehalt des Schöpfers derselben tief empfunden hat. Diese Oper gleicht einem Aquaduct, der aber weit öfter durch Felsen und Klippen unterbrochen und gehemmt wird, als es die Bedingung des romantischen Anblickes erfordert; und diese Klippen sind die Verse des Herrn Devrient. Es bleibt eine sonderbare Erfahrung, daß die Herren Componisten, sonst so schwierig in Annahme ihrer Opernbücher, doch meistens Fehlgriffe thun. So viel über die Composition, was mit leichter Hand geschehen konnte.

Die Puritaner von Bellini.

Bellini, dieſe cataniſche Nachtigall, dieſer Schüler Zingarelli's und eifrigſte Nachbeter Roſſini's, der Ritter des heil. Franciscus von Neapel, der glorreiche Sieger über die Donizetti, Ricci, Caraffa, Paccini, der Componiſt der «Adelſon und Salvina», des Piraten, der Straniera, Zaire, Bianca und Fernando, der Montecchi und Capuletti, der Norma, Beatrice di Tenda und der Somnambula, feierte in ſeinen Puritanern, die ihm den letzten Ritterſchlag der franzöſiſchen Ehrenlegion verſchafften, bei uns einen zweifelhaften Triumph. Alſo dafür, daß du, Bellini, den kräftigen religiöſen Sinn der Deutſchen zu überzuckern, zu verdünnen, die letzte Hand darboteſt; dafür, daß du ſelbſt an deiner Mutteroper zum Verräther wurdeſt, und den ihr eigenthümlichen Humor durch ſtürmiſche Affecte, durch übertriebene Sentimentalität und Inſtrumentalſpectakel verdrängen halfſt; dafür, daß die Opera buffa in deinem trübſeli-

gen Ernste nun gänzlich unterzugehen droht, und daß Jeder, dem noch ein Blutstropfen Musikadels durch die Adern fließt, an ein Wiederaufblühen der herrlichen classischen Kunstaloe fast verzweifeln muß; — dafür, Bellini, halfen Cherubini, Paer und selbst Rossini an deinem Leichentuch tragen; dafür erhob dich Panseron «zum ewig leuchtenden Gestirn am Künstlerfirmament;» — dafür arbeitet Danton an deiner Büste, und deine einbalsamirte Hülle wird der Verwesung entrissen; dafür erhebt sich für dich eine stolze Pyramide; dafür sagt Romani (Piemonteser Zeitung vom October 1835): «Kein Sterblicher wärz im Stande, die Leere zu begreifen, die du in der Tonwelt durch dein Hinscheiden zurücklässest!!» — Dafür all' dieß ängstliche Treiben, damit ja dein Name wie deine Seele unsterblich bleibe — während nach dem vergessenen Grabhügel des einfachen deutschen Mozart — (und vor diesem einzigen Namen erbleichen tausend vergötterte Sünder!) vergebens der beklommene Wanderer forscht!! — Wohin Bellini's Bestrebungen für die Zukunft gerichtet gewesen wären, davon zeugt namentlich diese seine letzte Oper. Aber er erlebte diese Richtung nicht mehr, die seiner innern Natur so ganz entgegen war und seinen bisherigen Ruhm nur vernichtet haben würde. Große historische Stoffe, durch den musikalischen Ausdruck zu charakterisiren, war keine Auf-

gabe für den weichlichen Melotheten Bellini, der seinem Vorbilde Rossini an Mitteln, Fülle und Consequenz des Styls dennoch sehr untergeordnet war. Davon geben gerade seine Puritaner schlagende Beweise. Seine glücklichsten Gedanken, sobald er einmal handelnd auftritt, sind höchstens nur charakterisirende Umrisse; er verliert sich sogleich wieder in seine passive Lyrik, und «seiner Melodien Lavagluth und Südlichkeiten» — mit unsern Masquarills zu reden — sind am Ende doch nur zu Tode gejagte Schmetterlinge, die unter der unseligen Repriſenseuche ihr bischen Farbenpracht verlieren müssen. Man lobt, daß gerade in seinen Puritanern Zartheit mit gewaltiger Kraft sich eine, und daß Fülle der Harmonie seinen Figuren dramatische Bedeutung gebe u. s. w. Ich finde aber, daß Bellini nie kräftig ist, sobald er nicht durch Verschwendung der Mittel und durch Instrumentalmassen, d. h. durch Verdoppelung und Mehrstimmigkeit wirken kann. Bellini nährt nur die Sinne und das Gemüth, während er den Geist und den Verstand darben läßt. Das sagen freilich seine Sänger nicht und die Theaterdirectionen, die von seinen Melodien leben; auch die nicht, die mit den Fühlhörnern ihres musikalischen Bildungszustandes nur eine gesangbare Melodie und nichts Tieferes zu berühren im Stande sind; — aber Alle werden's sagen, die von Musik

etwas mehr verlangen als sinnenreizende, gefällige oder schimmerde Außenseiten. Auch ich ziehe meinen Hut vor dem innern Funken, der in der Brust dieses Sicilianers glimmt. Aber seine musikalischen Tugenden halten nicht Stich. Es sind nur moralische Aufwallungen. Wie in all' seinen Opern, so spricht daher auch in seinen Puritanern stets Etwas, das der Ausbildung, d. h. eines tiefern Eindringens in das Gebiet des musikalischen Wissens würdig wäre. Dazu gehören namentlich der Zwischensatz der Einleitung mit seinen abwechselnden Tactarten und piquanten Rhythmen; die ungestüme Einleitung des ersten Duetts (A-moll); die Hauptmelodie des Duetts, zweiter Act: « Se tra un bryo un fontas ma vedrai » (welches eigentlich die ganze Oper trägt), und andere Fragmente. Aber dabei ist an einen vollständigen Gedanken, an eine Durcharbeitung oder Stimmführung nie zu denken; immer verläßt er die kaum erzeugte, tiefer liegende Idee, und kehrt zu seinen Trompetensolo's und Fanfaronaden der Begleitung, zu seinen lachenden Clarinetten, während die Singstimme schmachtet, zu seinen harmonischen Querständen und dissonirenden Vorhalten, zu seinen durchgehenden Figuren der Blasinstrumente, während das Quartett die Accorde hält, zu seinen famösen Terzen-, Quarten- und Sexten-Kettengängen, die das geduldigste Ohr zerreißen, zu sei-

ner Janitscharenmusik ohne Ursache und Charakter, zu seinen beiden Favoritinnen, den Pauken, die jede Nummer begleiten, zu seinen trivialen Refrains und durchgepeitschten Schlüssen, zu seinen feigen Männerchören, zu seinen Auftacten, zu der Summe seiner Cadenzen, die jeden gesunden Gedanken unterbrechen, und zu all den Un- und Abarten, worin er wahrscheinlich sein attisches Salz sucht, zurück. Was ihn zu dem eigentlichen Bellini stempelt, bleibt immer die feurige, oft hinreißende Herzenssprache und der gefällige Adel seiner Melodien, deren Eindrängen in das große Nationalherz, bei der nun einmal dem Menschengeschlechte angebornen Sentimentalität, psychologisch betrachtet, nicht einmal zu verwundern ist, und deren Liebenswürdigkeiten durch ihre häufigen Erkennungsscenen, durch Monotonie und wiederkehrende Formen, mit genußreicher Langweiligkeit gepaart sind. Mögen auch dieses Universalgünstlings Opern einen Grund der Rechtfertigung in der Richtung des herrschenden Zeitgeschmacks finden, mögen die Pasticcio's, die aus ihnen verfertigt werden, unsere Musik- und Verlagshandlungen über Wasser halten und uns in Wasser ersäufen, mögen sie immerhin den überwiegendsten Theil der musikalischen Literatur von Europa bilden, — — was sind sie im Vergleich mit den Opernwerken eines Gluck, Cherubini, Mozart, Grétry, Spohr u. A.?

Ich habe vielleicht einen Kaiserschnitt in das große Urtheil gethan, — dafür säugt aber auch dieses große Urtheil so manches Ungeheuer groß, das die fruchtbaren Anpflanzungen des vorigen Jahrhunderts zerstört. Die gute Darstellung dieser Puritaner auf unserer Bühne danken wir dem Feuer unsers überthätigen Capellmeisters Guhr, der wieder einmal gezwungen ist, im Sturmschritt sein Ziel zu erreichen. Aber er kann noch von Glück sagen, bei allen Mitgliedern seiner Oper eine Bereitwilligkeit zu finden, die es ihm möglich macht, aus fragmentarischen Kräften ein Ganzes zu schaffen. Aide-toi, le ciel t'aidera!

Die Nachtwandlerin von Bellini.

Man betrachte dieſen Artikel als Verſuch, die typiſche Phyſiognomie des heutigen Opern-Unſinnes zu beſtimmen. An ſolchem Unſinn hängen ganze Richtungen, und nur ein ſo völlig entartetes Publicum, wie das Publicum überhaupt, kann ſich über die gänzliche Geiſtloſigkeit noch freuen, wenn man es, wie einen alten Wüſtling mit Birkenreiſern, mit muſikaliſchen Stimulanzen kitzelt. Gäbe es in Sachen der Vernunft und des Geſchmacks überhaupt ein Volk, ſtatt verſchiedener «Publicümer,» ſo würden deſſen Lictoren die benannten Birkenreiſer zu einem andern Zwecke anzuwenden haben. — Weſſen Ohr dieſe Muſik auch zum erſten Male erreicht, ſo iſt ſie doch nur das Echo längſt bekannter Motive. Daher Nichts mehr über den oft beſprochenen Totalwerth eines Bellini'ſchen Products. Einzelnes dürfte zwar bei dieſer mehr wie bei ſeinen übrigen Opern in

conciſern Formen erſcheinen, aber alle Farben verwiſchen ſich doch immer wieder in das dem Componiſten eigene Dämmerlicht hoffnungsloſer Liebe hinein. Einzelne, charakteriſtiſcher wie gewöhnlich gehaltene Stellen der Chöre und Enſembles vermögen mein Urtheil nicht mit dem Enthuſiasmus zu vermengen, der in Italien dieſer Oper den Lorber reicht, nicht mit dem grundloſen Entzücken unſerer ſüdlichen Nachbarn, und am allerwenigſten mit dem harmloſen Zufriedenſein meiner gemächlichen Landsleute. Bellini's Opern ſind Ebenen bei Mondſchein voller Schlagbäume; denn wo man anfangen möchte zu genießen, muß man ſeinen Weh- oder Thränenzoll entrichten, und wieder von vorn anfangen. Ich konnte mich nicht enthalten, dieſe Schlagbäume (in der Kunſtſprache Fermaten) zu zählen, um mich auf dieſe Art von der Unmöglichkeit eines Ideenfluſſes oder einer verſtändigen Durchführung zu überzeugen, und zog unter dieſer Rübezahl-Arbeit ein Facit von netto 349 ſolcher Stationen. Ich wollte darauf wetten, daß aus ſämmtlichen Opern Mozart's und Cherubini's dieſe Summe von Fermaten nicht zu ziehen iſt. Vielleicht dürfte der allgemeine deutſche Zollverband wohlthätig darauf einwirken! — Die Handlung iſt vermuthlich von dem berühmten Nachtwandler Auguſtin Foſari ſelbſt, da ſich blos Mad. Ellmenreich als Ueberſetzerin nannte. Man

hat uns dieſen Embryo mit möglichſter Sorgfalt aufgeputzt. Schade aber um jedes Tröpflein kosmetiſchen Waſſers aus Bellini's Vorrathskammer; noch mehr Schade aber um die Verſchwendung ſo vieler artiſtiſcher Goldkörner. Doch zur Sache, denn es iſt ſchon der Mühe werth, dem Publicum eine Ueberſicht des totalen Unſinns zu geben, dem man den Titel Sujet gibt.

Nach einer kurzen Introduction des Orcheſters geht der Vorhang auf, und gewährt uns die Anſicht einer Schweizerei, deren ſchottiſcher Hintergrund ſinnreich an das ebenfalls nächtlich wandelnde «weiße Fräulein» erinnert. Ein unſichtbarer Chorus von vivat- und tralalaſingenden Bauern ſechsachtelt im Hintergrunde, und freut ſich ſeines eigenen Orcheſters. So hervorgetreten mit allen Utenſilien einer ländlichen Feſtivität, klagt Liſe, die Wirthin loci, ſehr anſtändig in As-dur, daß Elwin (ein reicher Gutsbeſitzer) Aminens Reizen nicht widerſtehen konnte, und daß ſie das nun ſchweigend tragen müſſe. Das iſt die antidiluvianiſche Präparation des Stoffes. Sehr à propos erſcheint gleich darauf Alexis, der Landmann, und ſtichelt, daß Liſen ja auch bald das ſüße bräutliche Geſchick lächeln könne, während der Chor immer «Vivat Amina!» dazwiſchen perſiflirt, und Liſe «vor Aerger erbebt.» Nun ſchlägt die indiscrete Verſammlung gar vor, «um Aminen hoch zu ehren, das

erlernte Lied zu singen,» wie sehr poetisch die erste Strophe zu hören ist.

«Ja, Helvetiens schönste Blume
Ist die reizende Amina.
In des Busens Heiligthume
Thronet keusche Lieb' und Treu.»

Und so geht's fort in drei hochtrabenden Strophen. Wer Bildung lernen will, werde ein Schweizerbauer. Welches politische Interesse der türkische Kaiser aber an diesem Feste nehmen mag, ist nicht angedeutet; daß er indeß seine Janitscharenmusik sendet, um dasselbe zu verherrlichen, ist Thatsache. — Nach diesem Privatjubel erscheint endlich Amina im Bänderschmuck der Verlobung mit Theresen, der Müllerin. Sie bedankt sich «für diesen warmen Antheil, und für die Beweise der Freundschaft und Liebe.» — Dafür aber weiß auch der Chor die Dehors zu beobachten, und erwiedert sehr fein: «Dich glücklich zu sehen, ist unser Wünschen, unser Fleh'n.» Nun umarmt Amina Theresen «mit Freudenthränen lohnend, für Beispiel und fromme Lehren, der armen Waise gegeben», und singt dann eine Bravourarie aus Es, worin sie um Ausdauer fleht, d. h. um Ausdauer, so viel Seligkeit tragen zu können, wobei der Chor in theilnehmenden Staccato's sie der Freude ihrer todten Mutter versichert. Die Dazwischenkunft der türkischen

Musik macht das Alles noch rührender. — Nach einigen Spiegelfechtereien des liebeneckenden Recitativs erklärt sich Lise als Demokratin; denn sie gesteht ohne Scheu, «daß sie die Freiheit liebe.» Endlich naht der Notar, und noch endlicher der Geliebte, Elvin. — Er entschuldigt sein Ausbleiben mit dem Grabe der Mutter, worauf er gekniet und um Endossirung ihres Segens auf die Gattin in spe gefleht habe. Er sei auch gleich erhört worden. Amina meint sehr ironisch dazu: «O frommer Glaube!» — Also wird zur Verlobung geschritten, die Mitgaben werden geordnet, die Ringe gewechselt. Die Zeugen unterschreiben, und das Alles im Freien, kurz vor der Dämmerung. Ein bescheidener Veilchenstrauß, vom Liebhaber in petto gehalten, bildet die Pointe dieser Scene. Amina schmückt auch sogleich ihren Busen damit; und der idyllisch-süßen Redensarten in Recitativen, in Duett und Ensemble ausgefloskelt — die Herzenswunde Lisens mitgerechnet — scheint kein Ende zu werden, bis endlich Peitschenknall in der Ferne einen Reisewagen verkündet. Ein Fremder, in phantastischer Gala-Uniform mit Kreuz, Sporen und Reiherbusch auf dem Czako, fragt nach Schloß und Wirthshaus. Lise recommandirt das ihrige. Der Fremde kennt sich aus, und singt von Erinnerungen, macht ohne Umstände der Braut den Hof, erweckt Lisens Aerger,

Elvins Eifersucht, und der Chor verliert sich in folgende psychologische Betrachtung: «Nein, so höflich und galant ist kein Mann von niederm Stand!» Im darauf folgenden Quintett läßt der Fremde das Publicum ahnen, daß er der entlaufene Sohn des regierenden Grafen sei. «Ach, er starb, der Edle!» heißt's. Nachdem folglich der Fremde «O Trauerkunde!» gesungen und merken läßt, daß der Entflohene bald erscheinen werde, fängt die Sonne an zu sinken, und Thereſe mahnt an die Heimkehr — «der Erscheinung wegen.» Alle betheuern darauf dem Ungläubigen, daß ein Ungeheuer in Lebensgröße auf jenen Höhen lustwandle, und Amina betheuert das mit, ohne zu wissen, daß sie selbst das Ungeheuer sei. Aber man sieht's ihr an, daß sie's dem mystischen Dichter zu Liebe thut. Der Fremde fühlt sich versucht, den Geist zu bannen, darauf Müdigkeit verspürend, greift er der Braut ans Kinn und geht. Die Uebrigen gehen auch; denn es muß jetzt nothwendigerweise ein Duett zwischen Aminen und Elvin folgen, worin er nach Noten eifersüchtig ist. «Auf wen?» — ««auf Alle!»» — «verdien' ich das?» — ««Vergebung!»» In zahllosen Figuren und Cadenzenketten wird der Bund erneuert, und in der zärtlichsten Extase scheiden die Versöhnten.

Verwandlung. Zimmer im Bauernwirthshaus. Auf dem Tische brennen zwei Wachskerzen auf silbernen Leuch-

tern. Der Fremde erſcheint mit zwei großen Piſtolen, lobt die Behaglichkeit der Luft, tadelt die Sprödigkeit der Wirthin, meint aber, das dürfe man nicht ſcheuen. Richtig; denn ganz à propos ſchleicht Liſe zu ihm ins Schlafgemach und fragt nach dem Befinden des Herrn Grafen, der ſich ob dieſer Demaskirung alterirt, und weiter vernimmt, daß noch in dieſer Nacht ihm die Bewohner die ſchuldige Ehrfurcht bezeigen wollen. Der entnebelte Graf geſteht ihr ſeinen Liebesſchmerz, und hört Geräuſch. Mit den Worten: «Zur Unzeit uns zu ſtören!» verliert Liſe ihr Halstuch und flieht in ein Nebenzimmer. Amina, barfuß und im Nachthäubchen mit Spitzen und Roſa-Atlasband, ſteigt zum Fenſter herein. Der Mond ſcheint zwar hell, aber zur Vorſorge hat ſie doch eine Laterne mitgenommen. Sie ſingt zweimal «Elvin!» er einmal «Himmel!» und erkennt, daß ſie nachtwandelt. Liſe lauſcht, riecht aber den wahren Braten nicht, und geht entrüſtet über «die Verrätherin» ab. Aminens innerer Sinn iſt mit Elvin beſchäftigt; ſie will ihm die Hand reichen. Dieſe Lage wird dem guten Grafen doch zu toll. Er kämpft einen moraliſchen Rieſenkampf und geht hinaus mit den Worten: «Die Lockung dieſer Stunde meid' ich mit reinem Blick.» Und das war zur rechten Zeit; denn Amina legt ſich sans façon in ſein Bett, und ſchlummert, das Geſicht

der Bühne zugekehrt, ruhig fort. Der Chor schleicht leise herein, um den Herrn zu begrüßen. Er ist nicht da. «Dort ruht er im tiefsten Schlafe! — Ha, nicht weiter, — nicht der Graf ist's! — Nach der Kleidung und diesen Zügen ist's ein Mädchen — ja!» Man muß diese Divinationsgabe bewundern. Da bringt Lise den Bräutigam. «Sieh', deinen eig'nen Augen trau'.» — ««Himmel, Amina!»» Von dem Entsetzen des Chors erwacht natürlich die Schläferin, weiß aber nicht, wo sie ist, und verwundert sich sehr. — Man setzt ihr von allen Seiten zu, schilt sie treulos und alles Mögliche. Aber weder ihr, noch ihrer Freundin Therese, — die ihr in aller Eile das von Lisen vergessene Tuch umwirft — fällt zufällig ein, durch ein einfaches Geständniß den Zweifel zu lösen. Besser, der Knäuel bleibt verworren, als der zweite Act fällt weg, und so fällt der Vorhang, die Harpyenkrallen in unserer entsetzten Brust zurücklassend.

Ich finde eine auffallende Aehnlichkeit dieses Stoffes mit dem der Oper Euryanthe. Beiden Hauptpersonen, Euryanthen und Aminen, bringt Nachtwandeln Unheil. Beiden verschließt des Dichters Idee die Lippe zur leichten Rechtfertigung, und was dort die Edeln Frankreichs sind, wovon kein Einziger ritterlich sich eines hilflosen Weibes annähme, sind hier die Bauerntölpel; den Co-

stumen nach, aber nicht dem Sinne nach von einander unterschieden.

Der zweite Act beginnt mit einer allgemeinen Niederlage; der Chor liegt auf der Erde im Walde, auszuruhen von dem Vorhaben, Aminen bei dem Grafen zu vertreten; denn «sie zu vertheidigen ist Ritterpflicht, wenn sie schuldlos.» Haben Sie gehört, Frau Wilhelmine von Chézy?! — Sie gehen. Amine und Therese kommen sehr betrübt. Auch sie wollen den Grafen besiegen, und da sie sich auf dem Wege zum Schlosse zufällig bei Elvins Gut befinden, so kommt dieser ihnen natürlich entgegen. Sie singen von Verrätherei, Unschuld, Höllenqual, Friedenraub und ähnlichen Dingen, immer ohne sich zu erklären. Der Chor kommt dazu, den Grafen annoncirend, und spricht: «Ihre Unschuld, ihre Tugend, ja — naht der Graf selbst zu bezeugen.» Elvin. Wehe dem Frevler! Chor. Ach! laß dieß Wüthen! Elvin. Nein, nein! ich fliehe!» — Ist das nicht gräßlich? und so geht's fort, bis Alle selbst gehen. — Verwandlung. Thereſens Mühle von einer andern Seite wie im ersten Act. Alexis erhält von Lisen einen zweiten Korb, obgleich er sie durch allerlei Sophismen auf seine Seite bringen will. «Hoch lebe Lisa!» jubelt darauf der Chor; denn Elvin hat umgesattelt, und sie als Surrogat Aminens erkoren. Alexis knirscht, und

ſie legt ſchnell eine Arie von Carafa ein aus B-dur. Elvin will ſie auch ohne Weiteres zur Trauung führen, da erſcheint der Graf als Deus ex machina, und betheuert Aminens Unſchuld, indem er endlich erzählt, daß es «Somnambüle» gäbe. Oh! Man will das Mährchen nicht glauben, und dennoch zur Trauung ſchreiten. Der Chor iſt piquirt, daß man ihn für ſo dumm hält. Da erſcheint Thereſe und bittet um Ruhe, Aminens Schlummer nicht zu ſtören. Wie? macht ſie ihr Mittagsſchläfchen? Ach nein, die gefällige Dämmerung iſt ſchon wieder eingetreten. Was kann die Exbraut auch Beſſeres thun, als ihren Gram verſchlafen? Da merkt erſt Thereſe Elvins Variation und ſingt: «O Himmel!» Liſe prahlt mit ihrer unverletzten Ehre; aber Thereſe-Nemeſis ſchwingt anklagend der Wirthin verhängnißvolles Tuch, noch vom erſten Finale her datirt. Liſe wird roth, und allgemein verdammt. Das Finale beginnt Elvin mit den Worten: «Herr Graf, was ſoll ich denken, auch Liſen trifft Verdacht?» — Dieſer beſchwört aufs Neue Aminens Unſchuld, und Elvin fordert Beweiſe. Da ſingt plötzlich Alles: «Ha!» denn, o blaues Wunder! ganz a tempo ſteigt Amina oben zum Dach hinaus, die Laterne in der Hand, und betritt den ſchmalen Steg, der zum Felſen vis-à-vis führt. Alles erbebt. Auch das Publicum. Da, Entſetzen! ſtürzt ſie in den

Abgrund zerſchellt in tauſend Stücken. — Wer? Amine? Nein. Blos die Laterne. Die geweſene Beſitzerin derſelben erreicht ganz und wohlgemuth den Continent, ſteigt geiſterartig den ſteilen Abhang hinab, und ſchwebt bis zu den Lampen. Sie iſt wieder barfuß, aber dießmal ohne Haube, wahrſcheinlich anzudeuten, daß ſie nicht mehr unter dieſelbe gehört. Sie ſingt von vereitelter Hoffnung, von Kirche und Trauung, von verlorenen Glocken, Unſchuld und Grab. Das dauert ſehr lange, ohne daß ihr Jemand mitleidig ein Tuch umwürfe. Endlich zeigt ſie, als Corpus delicti ihrer Treue, den Veilchenſtrauß vom erſten Act. Das überzeugt und rührt Alle. Elvin ſattelt abermals um, und verſpricht ſich zum dritten Male. Da erwacht ſie natürlich in ſeinen Armen. Der gefühlvolle Chor bringt ihr den Reſt der noch fähigen Vivats, und mit den abgedroſchenen Floskeln von Wonne, Glück, Altar, Myrthenkranz, Seligkeit und Himmelreich ſchließt die verwickelte Intrigue.

Der Kerker von Edinburg, von Carafa.

Ob Michael Carafa (oder Caraffa), 1787 in Neapel geboren, aus der Linie der römischen Cardinäle stamme, welche größtentheils diesen Namen führten, ist aus dem Geiste seiner Compositionen nicht abzunehmen. Wie Carafa's frühere Opern: «Gabriele, Masaniello, il Para, l'Illusion, le Solitaire, la Violette», tragen auch seine beiden letzten: «die Braut von Lammermore» und sein «Kerker» das Gepräge der herrschenden Trivialität; obgleich er seine Gemeinplätze durch etwas mehr Plan des Ganzen und Ordnung der Perioden zu maskiren versteht. Der italienischen Schule nur der Form nach angehörend, nähert er sich ganz dem Wesen der neuern französischen. Dadurch aber verliert er den Vorzug der Originalität, die einen Rossini und Auber, denen er allzu hörbar nachstrebt, auszeichnen. Er wird deßhalb auch immer hinter ihnen zurückbleiben. Von einem

Totalgedanken, der ein Werk beherrſchen, durchdringen ſoll, von einem logiſchen Zuſammenhange der einzelnen Ideen darin, von Charakteriſtik des Tons zum Wort, von Conſequenz des Styls und der Stimmenführungen iſt nicht die Rede. Carafa's Effecte ſind gedacht, nicht empfunden. Seine Muſik erreicht nur das Ohr, nicht das Herz. Wo die Abſicht, nicht die Inſpiration zu ſchreiben die Feder führt, da iſt nicht Freiheit. Da iſt die Kunſt ein öder weiter Kerker, und der Geiſt ſitzt in Banden geſchloſſen. An Tändelei und reicher Figuration, an frappanten Ausweichungen und Eintritten, an gemeiner Luſt und luſt'gem Schmerz, an Kürze der Gedanken und Länge der Perioden, an unnöthigen Repriſen, an berechneten Effecten fehlt es auch dieſer Oper nicht. Deswegen iſt ſie auch ein Product der heutigen Univerſal-Opernfabrik, auf die Maſſe berechnet; deßhalb hat ſie in Frankreich ihre Anbeter und wird in Deutſchland ihre Nachbeter finden. Uebrigens war es eine Aufgabe, allenfalls eines Cimarosa oder Mozart würdig, dieſem Gallimathiasgedicht eine herrſchende Tonfarbe zu geben. Klug zu werden im Leben iſt ſchwer; aber aus dieſem Opernbuche klug zu werden, iſt noch weit ſchwerer. Saphir hat der Mühe werth gefunden, es durch und durch lächerlich zu machen. Ich finde es nicht. Es perſiflirt ſich ſelbſt bei jeder Anſchauung; denn die Ab-

geschmacktheit überflügelt alles in der Art bisher Erlebte, und — das will viel sagen. Die sogenannte Handlung dreht sich um zwei betrogene Mädchen, wovon das eine, wahnsinnig, des andern Kind stiehlt *), weil sie wähnt, es gehöre ihr eigen, es auf einem unzugänglichen Glockenthurme verbirgt, dann aus den Flammen rettet und, so vernünftig geworden, selbst in denselben umkommt; — ferner: um einen liebenswürdigen Betrüger, der, des Herzogs von Argyle Sohn, als geächteter Anhänger des Prätendenten, sich bei den Schleichhändlern engagiren läßt; in der Uebereilung und pseudonym zwei Mädchen verführt, zurückschleicht, gefangen, zu Ehre gebracht wird, zusieht, wie man die Mutter des geraubten Kindes des Mords beschuldigt, und wie sie von seinem Vater verurtheilt, zum Richtplatz geschleppt wird; und endlich um einen zärtlichen Vater, der die Allotria seines Söhnleins, zum Triumph der Pädagogik, gnädig übersieht, dessen größtes Verdienst es ist, daß er eine Arie von Donizetti einlegt, und am Ende aus Vorsicht den Anführer der Schleichhändler zum Kerkermeister macht, der seine Gefangenen vernachlässigt, weshalb diese denn auch, sich selbst befreiend, den Kerker sprengen, und so im letzten Knall-

*) Deßhalb wol auch die Anklänge aus der diebischen Elster in der Ouverture?

effect dem Kindlein Oper den Titelnamen geben. Doch wer detaillirte all den Unsinn weiter? Von Schürzung und Lösung eines Knotens ist Nichts zu spüren. Eine Hauptperson hat die Oper eigentlich nicht, d. i. eine solche, um die sich alle, eine Handlung bildenden Ereignisse drehen sollen. Die Manen Scott's werden es Herrn Anton nicht Dank wissen, der dessen schönen Roman: «The Hearth of Midlothian», nach Scribe und Planard frei bearbeitete. In wie fern es schön oder unschön ist, Geistes- oder Körperverkrüppelung auf die Bühne zu bringen, mag Jeder selbst beurtheilen, der Schönheitsgefühl besitzt. Genug, das Thema ist gegeben, der Wahnsinn losgelassen. Er mußte componirt und dargestellt werden. Die Musik des Herrn Caraſa drückt aber in den Nummern der Sara nicht mehr Wahnsinn aus, wie in allen übrigen. Der Contrast ist nicht hervorgehoben. Die Musik ist also entweder durchgehends vernünftig oder verrückt. Ich will zur Ehre aller Opern, welchen diese gleicht, das erstere annehmen. — Es ist betrübend, daß der Künstler seine besten Kräfte an solche Stoffe verschwenden muß, denn diese Oper ist eine von den vielen, die nur durch das sorgfältigste Einstudiren goutirt werden können. Früher gehörten die kleinern Nummern einer Oper mehr dem Gefühl und der Reflexion an, und nur im Finale schritt die Handlung

fort. Heute aber, wo es der Dichter darauf anlegt, die Ereigniſſe eines Jahrhunderts in ſeine Operntextpfanne zu werfen, um daraus ſeinen Handlungsteig zu kneten, — heute wird das Feld, das der Componiſt anbaut, zum Labyrinthe. Wie iſt es möglich, bei den vielen ſich gleichſam einander jagenden Gegenſätzen dem Gemüthe auch nur einige Minuten lang Ruhe, dem Verſtande eine eben ſo kurze ununterbrochene Beſchauung zu gönnen? Daher das öftere Zerreißen des Gedankenfadens, daher die vielen Knoten in demſelben. Einem ſolchen Faden gleicht auch unſer Kerker, deſſen kleinere Nummern, namentlich die Romanzen und Lieder, deßwegen die werthvollern ſind, weil gedrängtere Stoffe der Gedankenfolge weniger Gelegenheit zur Unterbrechung bieten. Es gehört ſchon ein muſikaliſches Genie dazu, den Ecken eines ſolchen Operngedichts durch den Fluß der Muſik eine gewiſſe rhetoriſche Rundung zu geben. Das gewöhnliche, jedes neuere Erzeugniß begleitende Urtheil: «Es ſind ſchöne Sachen drin» — iſt blos eine Metabaſis der Verlegenheit. Es gibt unter der Sonne nun einmal nichts Vollkommenes, nicht einmal eine vollkommen ſchlechte Oper. Ein grundſchlechter Menſch kann recht liebenswürdige Seiten haben, dieſe Anerkennung aber beſſert Nichts.

Anna Boleyn von Donizetti.

Wer kennt nicht die Geſchichte der Anna von Boulen (die Mutter Eliſabeths), der nachmaligen Gräfin von Pembrocke, ihre Abenteuer in Frankreich während der Regierung Franz des Erſten, ihre heimliche Vermählung mit dem Grafen von Northumberland, ihre Erhebung zur Königswürde durch die Heirath mit Heinrich dem Achten von England, ihren Proceß, durch die Chicane ihrer Schwägerin, der Vicomteſſe von Rochefort, veranlaßt, und die darauf (am 19. Mai 1536) erfolgte Hinrichtung im Towr. — Felix Romani hat dieſen Stoff mit gewohnter Raffinerie zu einem Opernbuch benutzt, und des Dichters Licenz, mit hiſtoriſchen Perſonen umſpringen zu dürfen, meiſterhaft darin ausgeübt. Es lohnt nicht der Mühe, die ſehr unmotivirte Expoſition deſſelben wiederzukäuen. Es wird ſchon ein Jeder von ſich ſelbſt nicht daraus klug werden. Nur ſoviel, daß die Vicomteſſe von Rochefort in ein Hoffräulein (Johanna Seymour, und der Graf von Northumberland in

einen Lord Percy umgewandelt sind; damit wenigstens meine personellen Citate keines Verstoßes gegen die Richtigkeit des Comödienzettels beschuldigt werden. — Ich habe einstens geschwärmt, es sei auf dem Gipfel, — und mit Portici's Stummer, mit Robert's Teufeleien und Commilitonen sei der Fastnachtsdinstag des heutigen Operntumultes zu Grabe getragen. Ich irrte zwiefach, denn ohne hier zu enden, erhebt sich vom Süden her ein anderes Ungeheuer, desto gefährlicher, je einschmeichelnder, süß und heuchelnd es die allgemeine Reizbarkeit erregt. Ich sehe es zum schleichenden Fieber werden, im Blute deutscher Sentimentalität. Ich meine die italienische Oper. Um unnütze Wiederholungen zu sparen, verweise ich, in Beziehung der italienischen Musik zum deutschen Geschmack, auf früher gewagte Beurtheilungen in diesen Silhouetten, und wende mich zu dem neuen Günstlinge, zu dem Römer Donizetti (geb. 1793), dem belorberten Componisten der: «l'Esule di Roma, la Regina di Golconda, Otto mesi in una ora, Zoraide, Oliva e Pasquale und Anna Bolena.» Die italienischen Componisten unterscheiden sich nicht wesentlich von einander, es müßte denn durch ein Ueberbot ihrer Abarten sein. In Donizetti's heutiger Oper finden wir nur die Formen jener Muster, welche uns Generali, Rossini, Mercadante und Bellini gaben, benutzt, und die

Principien ihres Genres sind hier vereinigt. Das sind als Grundfarbe der Widerspruch des musikalischen zum poetischen Element; das lange Ausspinnen kurzer Gedanken; die endlose Cadenzirung unzähliger Fermaten; das Ziehen und Retardiren süßlicher Repriſen mit hüpfender Figuration hoher Blasinstrumente; die Begleitung jeder Nummer durch Trompeten, Pauken oder Janitscharenmuſik; die Crescendo's auf liegende Bäſſe; die elegischen Uniſono der Kriegerchöre, der Tarantteltanz der fallenden Thräne, die Originalität der Schlüſſe, sine qua non, und was all' des Wider- und Unſinnes noch mehr. Die piquanten Eigenthümlichkeiten aber, die in dieſen Principien wieder hervorſtechen, fehlen hier, und höchſtens iſt's Lebendigkeit der Rhythmen oder ſind's einzelne glückliche Momente, die den gähnenden Circus vor gänzlicher Apathie ſchützen. — Anna Boleyn hat nur 12 Nummern, die dennoch ihre 15 Viertelſtunden ausfüllen. Zuweilen kam mir der humane Gedanke, Donizetti ſei Anhänger der negativen Lehrmethode, und wolle durch ein edelmüthiges Selbſtopfer auf dieſem Wege die dem Ungeſchmack verpfändete Claſſicität wieder in Credit ſetzen. Vergebliche Mühe! — Höre auf zu ſchreiben, Donizetti. Wir verzweifeln lieber, ehe wir Raiſon annehmen.

Die Jüdin von Halevy.

(Dargestellt auf der frankfurter Nationalbühne am 25. Januar 1836.)

Hülle den Unsinn in einen schimmernden Nimbus, und du hast einen heutigen Operntext, und du hast die Jüdin des Herrn Scribe. Kein Wunder, wenn die durch die Verschwendung an äußerm Glanze bestochenen Sinne nicht dazu kommen, einen logischen Faden aus einem solchen Labyrinth von Unwahrscheinlichkeiten zu finden, oder wenn durch das harmonische Zusammenwirken so vieler heterogenen Kräfte dieser Unsinn glaub- und liebenswürdig gemacht wird.

Die große Oper zu Paris mit ihrem Colosseum und ihren colossalen Mitteln hat jene Wirklichkeit des 15. Jahrhunderts gut verzaubern, so daß man darüber allenfalls das Hören, nur nicht das Sehen vergessen könnte; aber unser Duodezpodium, «drei Breter und zwei Bretchen», das Frau Themis selbst erbaut zu haben

ſcheint, damit nichts Fremdartiges unſer Urtheil beſteche, und Euterpe ſich durch die eigene Gottheit empfehle, — das duldet keine Umwege, die zur Vernunft führen.

Obgleich unſer Intendant Grüner, trotz der Zwangsjacke, die ihn feſſelt, das Unglaubliche gethan, und die Blendlaterne uns dicht vor's Geſicht hielt, unſere Aufmerkſamkeit konnte doch nicht von der Hauptſache abgeleitet werden. Jedermann weiß durch auswärtige Berichte, die dieſe ſtrahlende Opernſonne wie unvermeidliche Trabanten umgeben, daß Scribe ſein Stück in die Zeit des coſtnitzer Concils legte, und daraus dieß lyriſche Epos zimmerte. Jedermann kennt dieſe Geſchichte. Ich übergehe ſie daher deſto leichter, und berühre nur ein Paar grobe hiſtoriſche Schnitzer, anführend, daß es 1414 noch keine Hußiten gab, über welche ein Sieg hätte gefeiert werden können, da Huß erſt am 6. Juli 1415 zu Coſtnitz verbrannt wurde, und erſt einige Jahre ſpäter die Hußitenkriege ausbrachen. Auch gab es auf dieſem Concil keinen Herzog Leopold «Prince de l'Empire.» —

Herrn Halevy's Muſik zu dieſer Jüdin macht eine ehrenwerthe Ausnahme von den rhetoriſchen Irrthümern, zu welchen die ſogenannte romantiſche Schule führte, die ſo viele unglückliche Proſelyten macht. Ich rede hier von der Fluidität der Idee, von der Charakteriſtik des Worts, von einer geſunden Phantaſie, welche die Con-

sequenz dieser Idee nicht ausschließt. Ich rede von einer geregelten Stimmführung, einem reinen Satz und einer tiefgründenden Instrumentirung. Herr Halevy tritt in dieser Beziehung in die Reihen der deutschen Componisten. Er ist lyrisch, wenn es darauf ankommt, sanfte Gefühle zu erwecken; die Melodie als treu bezeichnende Genossin des Worts behält ihren angestammten Adel; sein Ernst ist würdevoll wie sein Scherz. Von drastischer Wirkung ist die Zeichnung der stürmenden Seele, und die ganz vortrefflichen Chöre allein würden von seinem Berufe zur dramatischen Composition zeugen. Ich wußte nicht, daß Halevy ein Schüler Cherubini's ist, deßwegen überraschte mich der Wechselgesang im 4. Act zwischen Morny und Eleazar, der so auffallend hervorstechend im Style dieses großen Meisters geschrieben ist, daß ich wol hätte forschen mögen, ob die Handschrift in der Originalpartitur bei dieser Stelle nicht wechsele: — ex ungue leonem. In so weit Ehre Hrn. Halevy! Was aber die Anwendung der Mittel betrifft, die doch blos die Diener einer Gedankenautorität sein sollen, so verschmäht Hr. Halevy keineswegs, die Bahn zu erweitern, die Auber, Meyerbeer und andere Bären dieser Schule leider gebrochen haben. Wer nicht eine von Ossians Heldenstimmen besitzt, wird sich diese Tonmassen nicht unterordnen können. Auch Halevy ist ein Frevler

an dem Orchester, und die gewöhnliche Construction der Blasinstrumente, noch reich genug für unsere Väter, ist zu arm für die heutige Tonsprache. Meyerbeer hat sich erlaubt, die Instrumente, namentlich Oboe und Clarinette, in gleicher Tonhöhe mit der Singstimme gehen zu lassen. Halevy, um nicht zu kurz zu kommen, benutzt die Trompete dazu. Es thut Noth, die Sänger griffen in ihrer Verzweiflung zur Nothwehr, d. h. zu Saraſtro's Sprachröhren, um ein Gleichgewicht wiederherzustellen. Bei so hochgestelltem Maaßstabe aller Verhältnisse wird es dem übertäubten Ohre schwer, bis auf den Kern dieser Musik zu dringen, und daher mag es kommen, daß die Meinungen über diese Oper sich so seltsam widersprechen. Wäre Halevy populär, so dürfte er von diesem ungeheuern Gerüste aus schon gefahrloser den hohen Flug wagen, ohne daß das Publicum ihn aus den Augen verlöre; so aber hat ihn derselbe — fürchte ich — auf eine Klippe geführt, worauf sich schon mancher früh belorberte Componist selbst überlebte! —

Scribe ist der Mephistopheles des jungen Frankreichs der Tonkunst. Man sollte ihn als Apollyon der gesunden Vernunft aus dem Paradiese der Aesthetik jagen. Ist er doch Schuld, wenn, von solchen Beispielen geblendet, sich kein Dichter mehr an die Behandlung eines einfachen Thema's wagt, eines Thema's, das seinen

Werth nicht in der tollen Zusammenstellung schroff einander entgegengestellter Ereignisse, sondern in der ruhigen Entwickelung eines logisch geschürzten Knotens sucht. Er ist Schuld, wenn der hinaufgeschraubte Ehrgeiz des Componisten die Hölle ergründen muß, um seinen Himmel zu finden.

Was blieb demnach Halevy's dürstendem Genius hier anders übrig, als bei der Ueberfülle von Materialien ebenfalls alle Register zu ziehen? Darf er hinter Robert zurückbleiben? Darf es ein Folgender hinter dieser Jüdin, worin frommer Kirchengesang mit Saufliedern, Festzüge mit Lamentationen, Choräle mit Anathema's, Pantomimen mit Donnerwettern, Ballets mit Trauermärschen, Prügeleien unter Glockengeläute ohne viele Umstände wechseln?

Fürwahr, die angestaunten Riesen sind in den sechs letzten Lustren zu unscheinbaren Kindleins geworden. In demselben Verhältniß z. B., in welchem früher eine Zauberflöte zum Freischützen stand, steht jetzt dieser, sowol scenisch als musikalisch, zur Jüdin. Und die Progression hat ihren Gipfel noch nicht erreicht, so daß, ich sehe es kommen, sich diese Oper wieder zu einem der neuesten Titanenwerke erhalten wird, wie allenfalls das Opferfest zum Templer. Meyerbeer's Bartholomäusnacht steht noch bevor, wozu man in Paris 7 große Glocken nach

einer gewissen Stimmung hat gießen, und die hintere Wand der Bühne einrichten lassen, um Raum dafür zu gewinnen. Und wird man es dabei lassen? — Wie manches herrliche Talent wird sich noch in dem eigenen Feuer solcher Verirrungen verzehren!

Guhr gab diese Oper zum Benefice, und das Publicum war dankbar. Der Darstellung gebührt volle Anerkennung. Es lagen in ihr die sichtbaren Zeugnisse eines Totalinteresses, wovon jedem Mitgliede sein Antheil gebührt. Es dürfte auch nicht leicht sein, eine zweite Anstalt zu finden, die gleich der hiesigen ein solches Argument binnen so kurzer Zeit zu lösen im Stande wäre. Ob dieses Forciren aber der Anstalt zum Gedeihen gereicht, gehört in ein eigenes Capitel. Der Vortheil liegt am Ende immer in der Gewalt, die aus dem Zutrauen entspringt, das man von allen Seiten seinem eminenten Talent als Dirigent zollt. Und was vollends sein Orchester betrifft, so kann man sagen, daß er Virtuose darauf sei. Er behandelt es wie ein Clavier, das in allen Nuancen der gebietenden Muskelkraft gehorcht. Er greift dieses Orchesterclavier aber mitunter auch so stark an, daß nicht selten seine besten Hämmer brechen. Das «Dele» des unvergleichlichen Rothstifts benahm der wiederholten Aufführung eine überflüssige Stunde, und gab dafür ihrer Musik concisere Formen. Die zweite Dar-

ſtellung erſchien gerundet, ſicher, und verſprach, daß ſie ſich auf dem hieſigen Répertoire erhalten werde. Dem muſikaliſchen Gewichte nach verdient ſie es wol mehr wie viele ihrer Schweſtern, die für ihre erdrückenden Maſſen nur ſelten durch wahrhaft innern Werth entſchädigen.

Der Blitz von Halevy.

Diese Oper ist wieder eine von denen, die weniger durch den innern Werth, als durch die Darstellung interessiren können. Das sichere Ineinandergreifen des Räderwerks ist die Hauptbedingung, und die Musik stützt sich allein nur auf diese Parastaten. Ein leichter auf mezza voce gebauter Gesang, viel Grazie und noch mehr Falset, viel Volubilität und wenig Stimme, eine gewisse Rapidität des Vortrags, natürliche Ungezwungenheit des Spiels — alles dem Franzosen angeboren — sichern solchen Opern in Frankreich den Beifall und die Stabilität. Der Deutsche aber liebt nur dann die Leckerbissen des Desserts, wenn er satt ist — und er hat, Gott sei Dank, einen zu respectabeln Hunger, um sich davon ab ovo usque mala zufrieden stellen zu lassen. Obgleich nun Halevy von seiner Jüdin bis zu dieser Oper einen gewaltigen Stylsprung gethan, so muß man eingestehen, daß er den Mangel an hier unbedingt nöthigem Redefluß sehr ge-

schickt hinter die Instrumentation zu verstecken weiß; denn den oft abgerissenen Faden knüpft irgend eine Modulation, ein bizarrer Accord oder eine kühne Harmonienbiegung wieder an, und das leichtere Ohr setzt auf Rechnung der melodischen Consequenz, was doch nur gewandt in einander geschobene Aphorismen sind. Besäßen wir nicht in Mozart, Paisiello, Cimarosa, Rossini u. A. einen Maaßstab zu Opern, worin Musik die Leibeigene des Wortes ist, so wüßten wir es freilich nicht besser, und wir müßten der heutigen das Recht für die Gnade ergehen lassen. — Das gewöhnliche Endurtheil ist, wenn man sich nicht anders zu helfen weiß: «Es sind schöne Sachen drin!» Das ist aber stillschweigende Bedingung, wenn eine Partitur nicht ungekauft oder ungeraubt bleiben soll; aber einige artige Cabaletten sichern den ästhetischen Gehalt eines Ganzen eben so wenig, wie nur einige liebenswürdige Eigenschaften den innern menschlichen Werth. Uebrigens ist die Musik arm an Erfindung und Melodie, d. h. an solcher, die man noch nachhört. Das Orchester ist fast durchgehends überladen, besonders die Harmonie, und Halevy's Talent fängt erst da an sich zu entzünden, wo die Schwefeldünste das Donnerwetter herbeiführen. Wo es gilt, heftige Affecte zu schildern, ist er zu Hause, und — wir haben wieder die romantische Oper. Deßhalb wie-

derhole ich, daß nur die pünctlichſte Uebereinſtimmung des muſikaliſchen und plaſtiſchen Elements dieſe Oper tragen kann. Man denke ſich, daß vier Perſonen ohne Grundſtimme gleichſam einen vierſtimmigen Canon in der Handlung bilden, wenn man anders eine Reihe flacher Witze und Picoterien, in eine ungereimt geſchürzte Intrigue gemiſcht, Handlung nennen darf. Es iſt weder Chor noch Scenerie oder irgend ein piquanter Theatercoup vorhanden, um die allgemeine ſinnliche Aufmerkſamkeit länger zu feſſeln, als die Muſikſtücke gerade dauern. Die Ouverture würde ich nicht verſtehen, wenn ich nicht annehmen wollte, ſie ſchildere den Zuſtand der Blindheit, worin die vom Blitz geſtreifte Hauptperſon während des erſten Finale's und des ganzen zweiten Acts hindurch befangen iſt. Deutſche Sänger, die gewohnt ſind, an jedem Abend Himmel und Hölle zu berühren, halten ſich nicht leicht drei Stunden lang zwiſchen beiden, ohne ſich zu verſteigen oder zu fallen; namentlich wenn vernünftiges oder ruhiges Urtheil, wie es an vielen Orten der Fall iſt, von dem unerbittlichſten aller Parteigeiſter verſchlungen iſt.

Der Beſuch im Irrenhauſe von Roſenhain.

Die Manie, Neues zu erfinden, hat ſogar fingirten Wahnſinn zur Intrigue einer Theaterhandlung gemacht. Herr Rhode hat ſich an dem Scribe'ſchen Luſtſpiel: «La Visite à Bedlam», verſündigt und es zu einem Operntext bearbeitet! Ein ebenſo unwürdiger als gefährlicher Stoff für ein junges Talent, das zum erſten Male ſeine dramatiſchen Schwingen verſucht. Der Dichter iſt ſchuldlos an dem geglückten Verſuch. Abgeſehen von der etwas großartigen Haltung für den Operettenſtyl, die ſich namentlich in Ouverture und einigen Nummern beurkundet, ſpricht ſich ein kräftiger Geiſt, ein reges und gefühltes Leben aus. Die Melodien ſind angenehm, fließend, ohne ſüßlich zu ſein, und dabei conſequent gehalten. Die Stimmführung der Harmonie iſt geregelt, der Satz rein. Der Sänger beherrſcht das Orcheſter, wie er ſoll. Wenn der junge Componiſt ſich ſelbſt treu bleibt, d. h. ſein ihm

eigentliches Genre nicht fremden Formen und Manieren, oder gar den Modeansprüchen der Zeit opfert; wenn er lieber Original als Nachäffer zu bleiben strebt; wenn ihm Phantasie und Wissen gleich werth bleiben, dann dürfen wir ihm gratuliren.

Die Hugenotten von Meyerbeer.

Diese Oper, wie alle ihre Riesenschwestern, soll man nicht beurtheilen wollen, bis sie uns durch öfteres Anhören klar und verständlich, bis sie so zu sagen ein Eigenthum unsers kritischen Vermögens geworden ist. Daß wir nun einmal auf dem Gipfel stehen, und uns Nichts übrigbleibt als umzukehren, ist schon oft und nutzlos angeregt worden.

Uns bleibt Nichts übrig, als den nun einmal dominirenden Genre anzuerkennen, und den Maaßstab unserer Gefühle und Beurtheilungen so groß als möglich anzulegen.

Unter allen Quellen, die diesem neuen Helikon entspringen, ist vorliegende Oper jedenfalls die Hyppokrene, obgleich sie, traurig genug, über tausend holperige Pfade eines sogenannten romantischen Textbuches hinströmt.

Ueber das Buch ist der Stab schon so entschieden gebrochen worden, daß die Bemühung, seine Mängel alle aufzuzählen, überflüssig geworden ist. Herr Scribe, der

seine Werke aus seinem genialen Aermel wie Spreu schüttelt, wonach die Componisten wie nach Goldkörnern laufen, hat die historischen Personen des 24. und 25. Augusts 1572 fast alle ignorirt, sich selbst seine eigenen Helden geschnitzt, und auf die Nacken einer matten Liebesgeschichte die Schreckensscene der pariser Bluthochzeit geschleudert. Die zügellose Margarethe von Frankreich, die Gemalin des Prinzen von Bearn (später Heinrich IV.), welche bekanntlich den Herzog von Guise liebte, tritt hier blos als Sängerin auf. Ihre Liebesintriguen hat der Dichter auf die Tochter des katholischen Grafen St. Bris, Valentinen, übertragen. Die Blutnacht, in der Geschichte mitten unter den Hochzeitsfesten Margarethens mit dem Prinzen von Bearn angezettelt, benutzt Scribe sinnreich für seine Knalleffecte. Von Catharinen von Medicis, der Mutter Margarethens, der eigentlichen Urheberin der Bartholomäusnacht, von dem Herzog von Guise, von dem Prinzen Condé, den Ephoren jener Religionsparteien, ist hier gar Nichts zu verspüren, und kaum ist ein paar Male von Coligny blos die Rede. Nur Beauvais Nangis, bekanntlich ein Vertrauter Heinrichs III., ist hier in Raoul Nangis verwandelt, und von dem historischen Umstande, daß der wackere Crillon sich weigerte, den Herzog von Guise zu ermorden, findet sich in der Oper ein schwacher Schatten in dem Grafen Nevers, der sei-

nen Degen zerbricht, da er nicht Theil an der Verschwörung nehmen will. — Es ist also der Standpunct aller Personen verrückt, ist des Wirrwarrs, sind der Unwahrscheinlichkeiten so viele, daß man mit dem Textbuche in der Hand sich fast nicht zurecht findet. Herr Scribe hat einmal ein Stück schreiben wollen, wie die Welt noch keines erlebt hat, und es sind — trotz mancher edeln Stoffe für wahrhaft dramatische und hochtragische Situationen — Stücke daraus geworden. Um der Würdigung der Musik nothwendig einen historischen Standpunct zu geben, muß ich zuvor wenigstens die äußersten Data der Handlung (oder vielmehr der auf einander folgenden Ereignisse) anführen: Raoul von Nangis also, ein protestantischer Edelmann, befreit auf einem Spaziergange eine schöne Unbekannte aus den Händen roher Studenten, und rühmt ihre Schönheit und sich dieser That als Gast an der Tafel des katholischen Grafen von Nevers. Raoul belauscht zur selben Stunde diese Unbekannte im Nebengemach bei seinem Wirth. Es ist Valentine von St. Bris, die Tochter eines katholischen Grafen, die kam, um ihre Brautschaft mit Nevers zu annulliren, welches der großmüthige Bräutigam auch geschehen läßt. Das ist der Knoten der Intrigue, den Margarethe von Valois schürzt, um ihren Schützling Valentinen Raoul in die Hände zu spielen.

Dieſer, mit verbundenen Augen an den Badeort des weiblichen Hofſtaates gebracht, verſchmäht öffentlich die Hand der Verachteten. Nun glimmen die Zündſtoffe; und die Schwerter der Cataſtrophe werden auf dieſem abgeſchliffenen Steine gewetzt. Valentine wird die Gattin des Verabſchiedeten, und ein Angriff auf Raouls Leben durch deſſen Diener, Marcel, ſowol als durch Valentinen vereitelt. Soweit bis zum Schluß des dritten Acts, welcher mit einem Gallimathias von Ereigniſſen endet, der, ſeit Bühnen beſtehen, ſicher noch nicht exiſtirte. — Nun beginnt erſt die Verſchwörung der katholiſchen Partei, mit ihr die eigentliche Handlung. Raoul, bei Valentinen verſteckt, iſt Zeuge und entflieht, nachdem ihn die Gattin Nevers' durch das Geſtändniß ihrer Liebe beſeligt, zum Fenſter hinaus, ſeine Glaubensbrüder zu retten. Im 5. Act will Valentine, um Raoul zu retten, ihn zum Proſelyten machen, wird aber ſelbſt ſeine Proſelytin, und darauf bei Nacht unter freiem Himmel von Marcel (der übrigens im ganzen Buch am conſequenteſten gehalten) getraut. Natürlich mußte Nevers zuvor in der Emeute fallen, obgleich er keinen Antheil daran nahm. Am Schluſſe theilen die drei Hauptperſonen das Schickſal aller Hugenotten und werden auf der Bühne erſchoſſen.

Also Stoff genug, alle Hunde loszulassen, womit die heutige Oper gehetzt ist. Ich glaube, Hr. Scribe würde denjenigen, der noch mehr fordern könnte, selbst fordern. Doch ist uns diese Erscheinung so natürlich, wie jene unerklärlich, daß Meyerbeer so staarblind sein konnte, mit dem Lichte seines Geistes diesen poetischen Obscurantismus zu beleuchten, und fast scheint es, er habe der Welt ein Beispiel geben wollen, daß auch der Componist, einem Gott gleich, aus einem Chaos eine neue Welt schaffen könne! und diese neue Welt liegt vor uns. Seine Gedanken sind Sterne, die durch Gewitterwolken und Nebel brechen. Sie geben uns die Hoffnung, daß er noch der Schöpfer einer classischen Aera in der Musik werden könne, wenn er will; denn es liegt in ihm. Die Oper ist während der Messe bereits sechsmal bei vollem Hause und mit steigendem Beifalle hier gegeben worden. Das schlägt jene Race bellender Möpse nieder, die, um ihre innere Taubheit zu maskiren, und sich durch dictatorisches Absprechen wichtig zu machen, mit Hoherpriesterssalbung von vorn herein über das Werk, das sie nicht verstehen, den Stab brechen. Das heißt ein romantisches Panorama des mühsamen Pfades wegen verdammen, der zu dessen Ansicht führt. Wir wollen unsern Leser einen Platz neben uns anbieten, von wo aus man

dieß reizende und zugleich großartige Tongemälde in der beſten Beleuchtung überſchaut.

Die Introduction Es-dur — denn von der runden ſelbſtſtändigen Form der Ouverture ſind die neuern Componiſten längſt abgewichen — beginnt mit dem Chorale Luthers: «Eine feſte Burg ꝛc.», von Clarinette und Fagott aufgenommen und allen andern nach und nach eintretenden Inſtrumenten in contrapunctiſchen Verſchlingungen durchgeführt; ein zweites Thema von Violinen in eleganten melismatiſchen Figuren miſcht ſich fugenartig hinein, gleichſam den Ernſt mit der Anmuth paarend, bis eine Steigerung, durch die Luthers Wort wie mahnende Donnerſchläge ertönt, ein Allegro spirituoso herbeiführt, worin das heilige Thema von einem brauſenden faſt bacchantiſchen Uniſono des ganzen Orcheſters gleichſam verſchlungen wird. Ein kurzer $\frac{12}{8}$ Tact leitet darauf in einen Wechſelgeſang und Chor der katholiſchen Ritterſchaft (A-dur), die Freuden der Geſelligkeit beſingend. Das Thema mit der brauſenden Begleitung iſt ziemlich alltäglich und intereſſirt nicht beſonders. Die Scene darauf (F-dur) iſt fließend und leicht componirt, wobei Oboen, Flöten und Fagotts in wiederkehrenden Triolen gleichſam die elegante Chevalerie jener Zeit auszudrücken ſcheinen. Die Anweſenden bereiten ſich vor, Raoul zu empfangen. Hauptſächlich hier und in der folgenden

Scene zeigt Meyerbeer sein Talent in einem fließenden Conversationsstyl. Ein liebliches Ritornell von Blasinstrumenten in As $\frac{4}{4}$ Tact verkündet endlich Raoul, der dasselbe Thema als Cabalette aufnimmt, sich der Gesellschaft vorstellend, und ihr einige Galanterien sagend. Die kleinen Stellen in gestoßenen abwärts gehenden Achteln auf die Worte der Anwesenden: «Er drückt nicht schlecht sich aus!» — sind, obgleich etwas abweichend vom herrschenden Styl, höchst originell.

Die darauf folgende Orgie in kurzem $\frac{4}{4}$ Tact in C hingegen ist wieder etwas trivial, und das äußerst rasche Tempo, das sich am Schlusse durch $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ bis zum Tumult steigert und es unmöglich macht, nur ein Wort zu verstehen, ist eben nicht zur Milderung geeignet. Im nächsten Recitativ wird Raoul aufgefordert, seine Liebesabenteuer zu besingen; und die darauf folgende Romanze in B mit obligater Violon d'amour kann als ein Muster dieser Gattung gelten. Schon die Tonart eignet sich zur zarten Weise, und daß er aus einer Cadenz in D plötzlich wieder in die Tonica zurückfällt, ist sanft ergreifend. Ein kurzes ironisches Intermezzo des Chors macht den zweiten variirten Vers nur hervorstechender. Aber lächerlich klingen die übersetzten Worte Castelli's, womit Raoul seine Erzählung beginnt: «Ich ging spazieren einst», indem das Original von den alten Thoren

und Wällen der Stadt Amboiſe ſpricht, unter welche Raoul ſeine Schritte lenkte. Unter einem Schwerſchritte mehrer Tacte von Contrabäſſen und Fagotts (A-moll) erſcheint der beſorgte Marcel; und Alles, was dieſer von nun an ſingt, trägt das Gepräge des alten Rituals vom 16. Jahrhundert, wie er ſelbſt, das eines eiſenfeſten ſchwärmeriſchen Anhängers der neuen Lehre. Nach einigen Recitativſätzen mengt Marcel ſein «Donnerwort in gottloſen Geſang», und nun ſingt er dieſen in der Introduction angedeuteten Choral (C-dur), deſſen Inſtrumentation hier wahrhaft grandios und erſchütternd iſt. Aber wo nur ein Atomeffect einzuſchieben iſt, wird es nicht verabſäumt; obgleich es hier ſich ganz gut macht, daß Raoul während des Chorals einen Becher ausſchlägt. Da im folgenden Recitativ Marcel nicht trinken will, ſo muß er ſingen, und nun folgt ſein ſchon berühmt gewordenes Hugenottenlied, obligat mit großer Trommel, Piccolo und Fagott. Die Combination iſt originell, aber erſcheint doch nicht geſucht und wird ihr Da-capo nie verfehlen. Das Lied iſt aber ein purer Barbarismus, ſowol poetiſch als muſikaliſch; paßt durchaus nicht auf den reinen und frommgläubigen Sinn der damaligen Proteſtanten, und iſt ſo recht bei den Haaren auf den Platz gezogen. Fließende Recitative und Cabaletten leiten nun in ein Enſemble, worin die Ritter

an der Thür lauschen, um die Dame zu sehen, die Nevers sprechen wollte; es ist ein kurzer leichter $\frac{2}{4}$ Tact von Triolen der Violinen unter Pizzicato der andern Instrumente, und bezeichnet treffend die lüsterne Neugier der Horcher. Die grellen Accorde in Es, wo Raoul empört seine Gerettete erkennt, bilden hier einen gewöhnlichen theatralischen Contrast, und die folgende Spottweise der Ritter ist ziemlich uninteressant. Das Finale in D beginnt mit einer Steigerung auf der Dominante, nach der ein kräftiger Chor eintritt, den Helden der Liebe und Ehre besingend. Die gefällige Cavatine des Pagen in B-dur $\frac{2}{4}$ Tact ist sehr figurirt und erfordert einen geschmeidigen hohen Sopran. — Leicht und ungesucht schreiten nun die Recitative vorwärts bis zu der Stelle, wo die Ritter sich der Gunst Raouls empfehlen, weil ihm ein Brief von dem Pagen überreicht wird, in welchem die Ritter Hand und Siegel der Königin erkennen. Diese Stelle in E-moll ist ein mehrstimmiger Canon. Der Componist malt durch die Melodie zweier Tacte, die jeder Ritter nach einander devotest wiederholt, gleichsam ihre Verbeugungen dabei, obgleich das Motiv für die Situation zu sehr an den Scherz streift, und leicht lächerlich werden dürfte; am Schluß tritt auch der Chor ein, und die vereinigte Bitte wird zum lauten Gewirre. Das freundliche Stretto in D-dur $\frac{2}{4}$ Tact ist ein weit ausgesponnener und

durchcomponirter brillanter Chor aller Anwesenden, wobei Alles, trotz Marcels Opposition, Raoul zu seinem bevorstehenden Abenteuer treibt.

Der Zwischenact der zweiten Abtheilung ist ein kleines Flötenconcert (hier gestrichen), wie die darauf folgende Arie Margarethens von Frankreich ein gefälliges Concertant mit der Flöte (bei uns abgekürzt). Sie sitzt auf einem Thron unter freiem Himmel an den Ufern der Loire in den Gärten des Schlosses Chenonceaux bei Amboise. Ihr weiblicher Hofstaat und der Page Urban umgeben sie.

Das Terzettino in D-dur $\frac{4}{4}$ Tact zwischen Margarethen, dem Pagen und einer Ehrendame ist wunderlieblich, wie die ganze Scene. Ihre Arie mit dem Echo und Chor, das folgende Wechselrecitativ mit Valentinen, der Badechor mit Harfe und mit den gleichsam wellenschlagenden Figuren der Cello's und Fagotts, das Alles ist eine wahre Reunion lyrischer Schönheiten. Man glaubt sich in Hesperiens Thäler versetzt. Die «Scène du bandeau» mit Raoul Nr. 9 ist uns unbekannt. Sie soll der Wagnisse für die Sinne zuviel enthalten, und die vollendete Aufführung derselben in Paris ist selbst schuld, wenn sie in Deutschland gestrichen bleibt! Das Duett zwischen Margarethen in F-dur $\frac{12}{8}$ Tact beginnt mit einem anmuthigen Unisono der ersten Violinen aus der Baillot'-

schen Schule und gehört zu den angenehmsten Nummern der Oper. Schade, daß in dem naiven Mittelsatz Margarethens $\frac{2}{4}$ Tact, der unglückliche Castelli seine musikalische Unkenntniß wieder an den Tag legt, indem er in seinen Versen drei bis vier Mal die musikalische Cäsur überschreitet. Das Thema darauf mit den geflügelten Schlußtriolen und der Cadenzirung, womit der Uebergang Raouls in Ges-dur kräftig und ritterlich contrastirt, wird am Schluß zweistimmig aufgenommen, und endet durch eine freundliche und brillante Wirkung. Nach einem kurzen Recitativ tritt der ganze Hof auf. Das Ritornell C-dur im majestätischen Tempo di Minuetto ist pompös wie der folgende Chor. Margarethe fordert die beiden Parteien auf, sich nach Paris zu verfügen, zuerst aber den alten Haß abzuschwören. Dieser Schwur ist der Anfang des zweiten Finale's und beginnt mit einem mysteriösen Paukensolo in C-moll $\frac{2}{8}$ Tact, worauf ganz frei das Männerquartett eintritt, und das ganze Orchester in kurzen Zwischensätzen die Schwüre bekräftigt. Das folgende liebliche Quartett zwischen Raoul, St. Bris, Nevers und Marcel in Es-dur: «Süße Eintracht ꝛc.», schwer zu intoniren, leitet in den Schlußsatz dieses großartigen Ensemble, der mit Contrabässen und Pauken zwischen getragenen Hörnern das erste Thema wieder aufnimmt.

Nun erkennt erst Raoul die ihm von der Königin

zugedachte Braut; er verschmäht es, der Verrätherin Gatte zu werden, und der Act schließt mit einem Stretto, worin der Componist die Empörung der Gemüther durch den Sturm aller Kehlen und Instrumente ausdrückt, und Marcels Choral: «O Gott, du unser Schirm und Hort ꝛc.!» gleich Sonnenstrahlen durchblitzt.

Der dritte Act ist zu vollgepfropft von piquanten Contrasten, um lauter dauernde durchgeführte Schönheiten bieten zu können. Er wird mit einem fröhlichen Chor in D-dur von Soldaten, Mönchen, Studenten, Grisetten ꝛc. eröffnet, die sich auf der Schreiberwiese herumtummeln. Der darauf folgende Hugenottenchor aber in B-dur $\frac{4}{4}$ Tact bietet mehr Elemente dar für die Theilnahme. Er wird ganz ohne Begleitung gesungen. Die drei untern Stimmen bilden die Grundaccorde auf die Worte «Rataplan», während dem die obern Stimmen abwechselnd eine Kriegermelodie anstimmen. Nur bei sehr reiner Intonation kann dies Quartett ansprechen, das bei seiner hohen Lage eine tüchtige Aufgabe ist. Im zweiten Theil $\frac{6}{8}$ Tact hat der erste Tenor z. B. immer mit F und G in kurzen Achteln und Sechzehnteln zu kämpfen. Man sieht, daß er für französische Fistulanten geschrieben ist. — Die folgende Litanei der katholischen Frauen in G-moll $\frac{6}{8}$ Tact während der Trauungsprocession Nevers' und Valentinens, blos mit Oboen, Flöten und Clarinetten begleitet, wozwischen sich

Marcel mit katholischen Bürgern zu streiten beginnt, und dazu das vorige Rataplan erschallt, ist meisterhaft gearbeitet und eine der größten Effectstellen. Der Chor E-dur, wobei die wahrsagenden Zigeuner erscheinen, wie der darauf folgende Tanz ist originell erfunden, und würdig der Straßenunsterblichkeit. In dem Recitativ zwischen St. Bris und Nevers, worin dieser Valentinen wieder zu emancipiren verspricht, überbringt Marcel einen Brief seines Herrn (eine Herausforderung), und die Paar Tacte, die er dabei singt, sind wieder Pinselstriche van Dyk's oder Holbein's. Darauf der Abendgesang des Schaarwächters in A-moll $\frac{3}{4}$ Tact während der Feierglocke, von Sopran, Alt und Baß größtentheils im Unisono wiederholt. Das Thema ist planmäßig monoton, aber von großer Wirkung; ein echtes Notturno. Das Duett zwischen Valentinen und Marcel in F-dur $\frac{4}{4}$ Tact, worin sie ihm das Complott gegen Raoul verräth, nur für die Situation zu lang und die Handlung aufhaltend, ist vortrefflich angelegt und gehört zu den vorzüglichsten Nummern der Oper. Die ängstliche Hast Marcels, die sich während Valentinens Cantabile in Sechzehntheil-Triolen immer steigert, sich am Ende in syllabischen Zweiunddreißigtheilen Luft macht, und das tiefschmerzliche Tempo agitato Valentinens sind wahrhaft psychologische Zeichnungen. Raoul findet seinen Diener hier, und die acht Tacte, die dieser

ohne alle Begleitung zu ihm singt: «Ein Engel kam, Herr Ritter!» sind wieder antike Pinselstriche. Das Septett mit dem Duell ist für sich allein schon eine kleine Oper, aber zu gedehnt, um besonders zu interessiren, da die guten Duellanten vor lauter Vorbereitungen nicht zum Gefecht kommen, und hinterher nicht enden können. Ein besonderes Talent des Componisten spricht sich hier wieder aus, leeren Phrasen musikalische Bedeutenheit zu geben. Wenn man das Erste abstrahirt, bleibt noch immer ein gediegenes Concertstück. Dieses Septett in E-dur ist durchgehends feierlich angelegt und gehalten; — der erste sechsstimmige Satz in C spricht ritterlichen Sinn und Entschlossenheit aus, und wie rührend dagegen macht sich Marcels Zwischengesang in E-moll in halben Noten: «Ach, welcher Schmerz ꝛc.!» — Schade nur wieder, daß der liberale Uebersetzer zur Nachtzeit Sonne und Wind theilen läßt! Nun beginnt der Tumult. Scene auf Scene folgt, Schaar auf Schaar. Marcel handelt immer; er führt die Catastrophe herbei unter donnernden Triolen der Contrabässe und des Quartetts — das vorige Rataplan der Hugenotten ertönt wie ein Hoffnungsstrahl — und auf Marcels Feldgeschrei Coligny, auf seinen alten Choral gestützt, unter vollem Orchester, stürzen die Befreier hervor. Ein allgemeines Pianissimo in E-moll präparirt darauf eine plötzliche jähe Steigerung. Das Orche-

ſter ſchwingt ſeine tauſend Geißeln, wozu ſich Eumeniden in der Geſtalt proteſtantiſcher und katholiſcher Weiber geſellen, ihre ſpitzen Zungen mit den ſcharfen Schwertern mengend. Meyerbeer hat ſchon die ſchnellen Tempi erſchöpft — deßwegen iſt er gezwungen, eine Steigerung in der verbiſſenen Ironie zu ſuchen, die eine verminderte Bewegung erfordert; deßwegen hat er auch wol die weiche Tonart A-moll $\frac{3}{4}$ Tact gewählt zu dem Text: «Geht doch in die Kaſerne, ein Ketzermahl euch winkt!» In dem Sinne iſt dieſer Zankchor ein Meiſterſtück. Die polyphone Bewegung vereinigt ſich ungefähr nach zwanzig Tacten in das Geſchnatter des zweigeſtrichenen E, wird ſo zur ſchneidenden übermäßigen Secunde, dann zur großen, wobei die Trompeten wahre Furien ſind, — erweitert ihren Kreis, wird allmählig zu Geſchrei, wozu ſich der Männerchor geſellt, ſich in ein maſſenhaftes Uniſono auflöſt, und zu einem Finale wird, das als Muſter von dramatiſcher und dabei ergreifender Wirkung aufzuſtellen iſt. Die Situation mag den Tumult entſchuldigen. Ein Regiment Tamboure ſchlagen am Schluſſe dieſer Scene nur deßhalb ihre raſenden Wirbel, um ihre Ohnmacht zu perſifliren.

Der Componiſt konnte nun ſich Zeit laſſen, — er konnte Stahlbäder brauchen, um neue Kräfte zu ſammeln. Wir aber müſſen aushalten, auf denſelben Fleck

eingeengt, mit denselben Ohren hören — und mit wirren Sinnen noch mehr solcher schönen geflügelten Ungeheuer auf uns losstürmen lassen, ohne uns vertheidigen zu können.

Hierauf ein Recitativ, worin die Königin den Streit schlichtet. — Das Finale beginnt mit dem Machtspruch St. Bris', der Valentinen dem Grafen Nevers abermals zugesagt. Hier theilt sich die Partitur, und zwei einzelne Augen haben ungefähr vierzig verschiedene Notenreihen zu überblicken. Es treten sich zwei Orchester gegenüber, eins auf der Bühne und eins vor derselben, denn der Brautzug naht.

Der Marsch in C, wie die folgenden Ueberbietungen an Fanfaren, Tänzen und allen freigebotenen Utensilien der romantischen Oper können wir nicht zu den Schönheiten dieses Acts zählen, obgleich die Wirkung glücklich berechnet ist. — Vieles im vierten Act, namentlich die letzten Scenen, dürfte nicht erröthen, neben den ersten Meisterwerken genannt zu werden. Nach dem Wechselrecitativ, worin Raoul ohne Motiv Valentinen noch einmal sehen will, ehe er stirbt, sich nächtlicherweise grundlos in das Haus seiner Todfeinde wagt und sich dann von Valentinen lauschend verbergen läßt, erscheinen St. Bris, Nevers und die Episodenritter des vorigen Septetts, wie der ersten Introduction, und die Ver-

ſchwörungsſcene beginnt. St. Bris iſt der Rädelsführer. Dieſe Scene hat drei Abtheilungen: — die erſte iſt ein langer Satz im Allegro moderato E-moll $\frac{4}{4}$ Tact, wo das Quartett in unterbrochenen Triolen die Hauptfigur bildet; die zweite ein Andantino E-dur, voll heimlicher Feierlichkeit, ein contrapunctiſch getragenes Enſemble; die dritte nimmt die erſte Melodie aber in E-dur wieder auf und ſpinnt ſich lange fort, den kühnen Abfall Nevers', die Entzückung Valentinens darüber, Nevers' Verhaftung, die örtliche Vertheilung der Verſchworenen u. ſ. w. treffend und trefflich bezeichnend, bei ſteter Discretion des Orcheſters. Nur bei der einzigen Stelle Valentinens am Schluß: «Mein Gott, wie kann ich retten ihn!» ſcheint mir die Melodie zu freundlich. Nun die Einweihung der Dolche durch die Mönche plötzlich in As-dur $\frac{3}{4}$ Tact Andante. Man glaubt das jüngſte Gericht nahen zu hören. Das Wort grandios ſcheint für dieſe Nummer erfunden zu ſein. Zwei Piſtons-Trompeten beginnen mit halber Stimme das Thema; Contrabäſſe und Fagotts feierlich dazwiſchen in von Pauſen gebrochenen Achtelfiguren. Die Mönche nehmen zweiſtimmig das Thema der Trompeten auf und ſetzen es fort. Der Mittelſatz der fortissime einfallenden Blechinſtrumente mit der folgenden monotonen Terzenmelodie in As und C der Mönche im Uniſono iſt wahrhaft erſchütternd. Am

Schluß dieſes Mittelſatzes fallen die Trompeten wieder in ihr erſtes Solo, ebenfalls fortissime; und zu den Worten St. Bris': «Jeden fliehenden Feind ſchnell ſchlaget ꝛc.» führen die Flöten, Oboen und Clarinetten in fliegenden Figuren charakteriſirende Geißelhiebe; und dieſer ganze Satz, über hundert Tacte lang, leitet nach einer eminenten Steigerung in ein langes brillantes Furioso in E-dur $\frac{6}{8}$ Tact, wobei der Componiſt wieder alle Regiſter ziehen mußte. Der Diminuendo-Schluß führt in die folgende große Duettſcene in As-dur $\frac{4}{4}$ Tact zwiſchen Raoul und Valentinen. Dieſe iſt durchaus hochdramatiſch und lyriſch gehalten, und intereſſirt trotz ihrer Dauer bis zum letzten Tact. Raoul will ſeine Brüder retten, Valentine ſucht ihn zurückzuhalten. In dem Satze Allegretto moderato F-moll $\frac{4}{4}$ Tact nimmt Meyerbeer die eigentliche Melodie auf, mit einem düſtern Paukenſolo. Dieſe Situation führt eine äußerſt effectvolle muſikaliſche Steigerung herbei. Da ſie ihn nicht mehr halten kann, entdeckt ſie ihm ihre Liebe in einem gebrochenen Recitativ, das den Kampf mit der Pflicht, weiblicher Scham und Leidenſchaft treffend ſchildert. «Du liebſt mich?» fragt der Ueberraſchte entzückt, und nach einer bedeutungsvollen Pauſe auf die Worte: «Ach, welch ein Blitz, o welches Glück!» ſingt er in F-dur Allegro brillante eine Cabalette in dem edelſten Liederſtyle. Raouls Cavatine in

Ges-dur $\frac{4}{4}$ Tact ist nicht minder reizend und ansprechend. Raoul kennt keine Gefahr mehr, und alle seine Empfindungen sind Liebe, während Valentinens Gesang die Ahnung der nahen Stunde gleichsam krampfhaft zusammenschnürt, vom Orchester in einem bebenden Tremolando bezeichnet und herbeigeführt; er will im Alles vergessenden Taumel seiner Liebe mit ihr fliehen — da ertönen die verhängnißvollen Sturmglocken (sie sollen in F und C gestimmt sein) durch die Mitternacht; und wo Raoul in der ersten Betäubung blos Töne wie aus einer andern Welt vernehmen soll, raubt der Uebersetzer ihm sehr täppisch diese Illusion mit den Worten: «Hörst du dort die Glocken hallen?» — Er darf ja später erst zur Besinnung der Ursache dieser Töne kommen. Nach einem langen Stretto F-moll mehrer durchgeführter schöner Melodien, wo es sich wieder nur um Flucht, Rettung, Liebe und Opfertod handelt, und wie gesagt nur durch die Composition unsere Geduld und unser Interesse erhalten werden kann, stürzt Raoul ans offene Fenster, und ist Zeuge der fürchterlichen Scene auf der Straße. Valentine schreit mehr als sie singt: «Raoul, ach zu viel! sie tödten dich, ich sterbe!» — und sinkt zusammen. Da nimmt die Oboe ein Thema auf wie aus einer bessern Welt, und Raoul singt dazwischen: «Ermanne dich — was thu' ich — kann ich jetzt widerstreben?»

Aber es stört ihn neuer Tumult — und von seiner bessern Natur fortgetrieben, erklimmt er das Gesims des Fensters und stürzt sich nach den lang gehaltenen Recitando-Ausrufungen: «Gott, Dir befehle ich dieses theure Leben!» zum Fenster hinaus, und der Act schließt in dahinbrausenden Triolen des Orchesters.

Der fünfte Act beginnt mit einem Feste der Hugenotten im Hôtel-de-Nesle. Die ersten Protestanten sind versammelt zur Vermählungsfeier Margarethens mit Heinrich von Navarra. Ballet, wobei die Glocken von St. Theobald contrastiren, erschrecken, aber nicht unterbrechen. Die Melodien der Tänze werden viel auf Reisen gehen müssen. Raoul stürzt blaß und blutend ein, die Begebenheiten der Nacht nach einem kurzen Recitativ erzählend in einer kleinen Arie in C $\frac{4}{4}$ Tact. Die Violinen und Pauken erbeben, während Clarinetten und Fagotts drohend dazwischen gehalten sind; bald von raschen rasenden Accorden des ganzen Orchesters, bald von abgerissenen Contrabaßpassagen unterbrochen. Coligny's Blut klebt an seinen Händen — und im schauderhaften Pianissimo hallt der Chor diesen Namen nach. — Mit verbissener Wuth ruft Raoul zur Rache, und auf ein großes Allegro con spirito in derselben Tonart beschließt der Chor, zu den Waffen greifend und fortstürmend, diese Nummer. — Auf dem Kirchhof vor einer protestanti-

ſchen Kirche erſcheint nun der verwundete Marcel, — eine wehklagende ſchneidende Introduction in A-moll verkündet ihn. Frauen, Kinder und Greiſe flüchten in die Kirche. Raoul kommt dazu. Bitteres Wiederſehen. Marcel will ihn in die Kirche geleiten, um dort mit den Weibern zu ſterben! Valentine tritt ihnen entgegen, will ſie rettend zur Königin geleiten, wenn er ihren Glauben annimmt. — Der Streit darüber, die Kunde von Nevers' Tod, Kampf mit Pflicht und Liebe, Alles malt der Componiſt in glänzenden Bildern des Recitativs. Die wundervolle Melodie Raouls (C-dur) auf die Worte: «Marcel, ſiehſt du denn nicht, mir kommt die Lieb' entgegen», kommt plötzlich wie vom Himmel herab. Marcel beantwortet ſie in derſelben Figur (A-moll): «O Raoul, des Himmel Hand ſie zeigt nach andern Wegen!» Man ſollte glauben, Meyerbeer ſei endlich erſchlafft. O nein. Sein Genius, ſein inneres Streben und ſeine Speculation erhalten allen Situationen das Intereſſe bis zum Schluſſe dieſer Oper. Die Recitative beginnen aufs Neue. Raoul will bei ſeinem Diener den Tod erwarten, Valentine kann nicht ohne ihn leben: — «Dein Anblick iſt meine Sonne, dich lieben iſt mein Ziel, und dein Herz meine Welt!» zaubert der Componiſt in ein ſeelenergreifendes Agitato. Im ſtrengern Tempo geht nun die Bewegung fort, worin ſie am Ende, mit ihm

Paradies und Hölle theilend, seinen Glauben annimmt. Recitativ. Marcel soll den neuen Bund segnen. Da ertönt plötzlich ein Choral von den Frauen in der Kirche, so originell als ergreifend tiefgedacht und schön gearbeitet. Die Tonart ist Es-moll. In ganzen gehaltenen Noten intonirt die zweite Stimme das zweigestrichene Es, die dritte fällt herab in die Quart, die vierte in die Octave, und im dritten Viertel die Oberstimme in die kleine Terz Ges, um gleich darauf den Silberfaden der Oper, Luthers «feste Burg», wieder aufzunehmen. Im zweiten Theile führen die beiden untern Stimmen den cantus firmus, während die beiden obern in gebundenen Secunden, Terzen und Quarten gehen. Der Choral endet dreistimmig, und Marcels Achtel tönen glaubend, hoffend dazwischen. Die Einsegnung Marcels ist wieder ein Meisterstück von Erfindung. Bachmann's neu construirte Baßclarinette, für die dieser Sermon geschrieben und die denselben allein und obligat begleitet, macht hier eine Wirkung in jeder Beziehung groß und rührend. Am Schlusse fällt der obige Choral ein, und diese prächtige Scene wird durch ein plötzliches Geschrei hinter der Scene unterbrochen, — um einem neuen Contraste Platz zu machen. Mörderschaaren dringen an das Gitterthor des Kirchhofes. Eiserne Accorde verkünden sie. «Schwört Euern Glauben ab!» schreien sie

der Hugenotten-Trias in Tönen entgegen, die keiner civiliſirten Zeit angehören. Die Antwort iſt «Nein» — oder Luthers Choral mit begeiſterter Reſignation. So ſpinnt ſich dieſer Chor mit Terzett fort, und dazwiſchen fallen Salven von Gewehrfeuer hinter der Scene, denn die Mörder ſind in die Kirche gedrungen. Die Steigerung nimmt nun einen mildern Charakter an in einer Viſion Es-dur $\frac{4}{4}$ Tact Allegro con spirito, die Marcel plötzlich hat. Wie bei Egmonts Traum hören wir hier Triolenaccorde der Blasinſtrumente und eine Melodie von der Trompete (in Ermangelung einer Tuba) geblaſen. Aber mit dem Motiv ſind wir doch nicht ſo einverſtanden; es erzeugt nicht jenes Gefühl der Verklärung, und wir bleiben auf der Erde mit unſern Gedanken. Doch erhebt uns die Situation und der Enthuſiasmus, worin und womit dieß Trio geſungen wird. Sie ſehen den Himmel offen, Engel herniederſchweben und hören Poſaunen, Himmelschöre. Zwei Harfen rauſchen in vollen Achteltriolen dazwiſchen, und auch hier ſind ihnen Luthers Töne eine feſte Burg. «Schwöret ab!» drängen die Meuterer hinter der Scene zu ihrer eigenen bacchantiſchen Muſik, und dieſe Töne und die Viſion vereinigen ſich; endlich wird das Gitterthor erſtürmt, die Schaar dringt auf die Scene mit Feuerbränden, Waffen aller Art, das Bundeszeichen der weißen Binden ihnen vor-

haltend: «Schwöret ab Euern Gott!» — Herrlich gedacht, rein poetisch und voll schöner Begeisterung sind daher die drei auf einander folgenden Stellen der Märtyrer im Unisono zu ihres Luthers Melodie, jedesmal um einen Ton höher gesteigert auf die Worte: «Hosianna! Tod willkommen!», indem sie, die Arme ausgebreitet, den Meuterern bei jeder Steigerung einen Schritt näher treten und diese instinktmäßig zurückweichen, wobei ihr «Schwöret ab!» jedesmal zweifelhafter wird. — Am Schlusse dieser Prachtnummer voll piquanter und neuer Erfindung, werden sie fortgeschleppt, und die Scene verwandelt sich endlich pour toute la dernière fois in die Quais von Paris. Sternhelle Nacht, — der Mond verhüllt sein Antlitz nicht, und auch wir sind noch munter. Das Finale ist ganz kurz, beginnt und schließt mit einem Allegro feroce $\frac{4}{4}$ Tact, das die Melodie der Meuterer am Kirchhof wieder aufnimmt. Raoul verwundet, von Marcel und Valentinen unterstützt, schwankt auf die Scene. St. Bris, an der Spitze eines katholischen Mörderhaufens, ruft ihnen sein «Wer da!» entgegen. — «Hugenotten!» ertönt es dreifach und trotzig — und die Schwärmer sinken von einer Salve getroffen zur Erde. St. Bris stürzt sich jammernd auf seine erkannte Tochter, die in lang gehaltenen Tönen ihren Geist aushaucht — und unter einem allgemeinen Schlachten-

fällt (sonderbar genug) unter Dur-Accorden der Vorhang.

Was man ohne Notenbezeichnung mit bloßen Worten über ein musikalisches Werk sagen kann, glaube ich in diesen flüchtigen Umrissen gesagt zu haben. Detaillirte Zergliederungen bleiben für jeden Leser immer ungenügend, indem sie der Dilettant schwerlich erreicht, und der Künstler ihrer nicht bedarf. Diese Andeutungen werden jedoch hinreichen, der allgemeinen Kritik über diese Oper einen Punct zu gewähren, von dem sie sicherer ausgehen kann. Wenn der Componist an manchen Stellen sich gleicht, so ist das ein Laster, dem eine ganze classische Vorwelt verfallen war. Ob das Gedankenarmuth, Indolenz oder Einheit des Styls ist, wollen wir unsern musikalischen Psychologen zur Entscheidung überlassen. Wir gehören wenigstens nicht zu jener Kritlerrace, die zu jeder wiedertönenden Saite eines verwandten Genius das alte Lied: Reminiscenz, Plagiat krähen.

Vorwortliche Gloſſe über ein Concert im October.

Noch gewährt der Anblick ins Freie die Ausſicht der verſchiedenen Grüne, die am Buſen der ewigwonnevollen Braut Natur ein farbenreiches Bouquet bilden; noch deckt kein Schnee die herbſtlichen Blumen, die hier und da der Vernichtung Trotz zu bieten ſcheinen, und ſchon beginnt ein neuer Flor — nämlich der der Concerte. Mir wird ſehr warm zu Sinne, wenn ich an die erwachenden Gedanken denke, die ſich jetzt in den Köpfen all' der reiſeluſtigen Virtuoſen und Virtuöschen regen mögen, die das geſegnete Eldorado — Frankfurt — zur Zielſcheibe ihrer Hoffnungen machen. Schon beherbergen unſere Eilwagen die Rieſenprojecte des Ehrgeizes oder der Dürftigkeit; ſchon ſtrotzt die hochgewölbte Bruſt unter dem Fracke voller Empfehlungsbriefe; ſchon tritt der gefürchtete Subſcribentenſammler mit ſeiner Hiobsmiene das Pflaſter; ſchon irrt

hier ein blasses Wunderkind an der Hand des ängstlichen Vaters; dort ein blinder Flötenspieler am Arm des Führers; sie fragen nach der Wohnung des Herrn Capellmeisters, der gewiß nicht ohne heimlichen Stoßseufzer sein kleinlautes «Entrez!» ruft. Hier fährt, ihrer Sache schon gewisser, eine Primadonna assoluta herum — ich erkenne sie an dem hinten aufstehenden Cicerone; — dort verschmäht ein Premier Violon de Sa Majesté etc. in stolzem Selbstgefühl dieses den Künstler entwürdigende Verfahren (bereut es aber hinterher); hier liegen sehr beredte Freibillets auf dem Schreibtisch des Journalisten; dort lese ich die nothgedrungene Annonce lobsprudelnder Tiraden, und da an der Straßenecke grinst mich schon eine blasse musikalische Academie an. Ueberwindung oder Neugierde treiben mich in den öden Hörsaal, und Langeweile jagt mich wieder hinaus. Was ist mein Loos, wenn ich bleibe? Ich habe nicht vier Magen, wie gewisse wiederkäuende Geschöpfe! Ein flüchtiger Blick auf die isolirte Tribune prophezeiht mir schon vor dem ersten Ton meines Ohres Schicksal. Da steht ein verlassener Flügel — ein nackter Fels im Ocean, — auf den alle Sünden der bevorstehenden siebenviertelstündigen Wonnen gehäuft werden sollen. Wenn's hoch kommt, höre ich denn zu Anfang beider Abtheilungen ein Quartett, das nach gezwungener Freiwilligkeit schmeckt, und höchstens (und da müssen schon

namhafte oder noch nicht gewitzigte Virtuosen auftreten) die unvermeidlichen Ouverturen aus Fan- oder Lodoiska, aus Figaro, Kalif oder Fidelio von einem Miniaturorchester probenlos heruntergejagt. Der Concertgeber spielt darauf seine gewöhnlichen Trümpfe aus, verliert aber in der Regel seinen Pagat ultimo. Wir hören ein Concert mit seinen spiegelfechterischen Solo's und nichtssagenden Tutti's, so ein diebisches Concert, worin die Sätze ohne geistigen Zusammenhang aus andern Concerten zusammengestoppelt sind; wir hören halsbrechende Variationen, die ihre Thema's verläugnen, oder irgend ein Rondo polacca, das nie einen Heimathschein aufzuweisen hatte. Und leider ist auch der Künstler von echtem Schrote gezwungen, diese Richtung zu verfolgen, will er nicht vor ganz leeren Bänken spielen. Damit nun der arme Virtuose wieder zu Athem kommen kann, müssen unsere Operisten herhalten, wenn nämlich ihre anlockenden Namen auf dem Index nicht bloße Schaugerichte sind. Mit der Miene der liebenswürdigsten Resignation singen sie uns dann ihr «Care pupille» oder «Und ob die Wolke», ihr «Non più andrai», Spohr's «Dahin, dahin», oder dessen «Rose wie bist du», oder Cimarosa's «Se fiato in corpo avete», oder Schubert's, Lachner's und Kreutzer's sattsam gehörte ewige Einerlei's vor, und verschwinden dann auch nach diesem gnädig hingeworfenen Obolus mit

der letzten Note. Wenn dann noch eine oder zwei menschenfreundliche Declamationen in die Lücken des Abends geworfen werden, sind die kühnsten Erwartungen an so ein Concert gerechtfertigt, und kein Nachklang bleibt zurück, als der der kleinen Thaler, die kaum die Kosten decken.

Molique's Symphonie und Auber's Cheval de bronze.

Zum erstenmal in Frankfurt a. M.

Wenn jemals Künstler das Beiwort genial verdienten, so gehört Molique unter ihre Zahl. Er sandte uns in einer Symphonie den Parlementaire, mit unsern Gefühlen zu unterhandeln, ehe er selbst erschien. Das hiesige Museum hat das Verdienst, diese seine erste Symphonie (D-dur) durch unser Orchester zuerst aufgeführt zu haben (Freitag am 2. December). Es setzt die erste Wurzel an von einem fortan europäischen Rufe, den Molique sich vollends dadurch erwerben wird. Er ist ein so tiefgründlicher Harmoniker als lieblicher Melothet. In dieser Symphonie ist Plan und geistige Einheit. Hier sind wahrhafte Gedanken logisch durchgeführt. Wenn es die Aufgabe der Symphonie ist, ein reichhaltiges Empfindungsleben in Tönen auszudrücken, so ist sie hier gelöst.

Der Componiſt bewegt große Maſſen durch leichte Hebel. Er ſucht die Kraft nicht im Bombaſt. Seine Melodien ſind edel und ſangbar, und doch verſchmäht er darin die Tändeleien, womit ſich ſo gern überreizte Gehörnerven kitzeln laſſen. Sein Styl iſt ungezwungen und fließend, und ein Satz geht aus dem andern nothwendig hervor. Deßhalb iſt auch das ganze Tonwerk klar und verſtändlich. Die reine Idee wird nie durch Kunſtſtücke des Contrapunctes prävalirt, obgleich er denſelben meiſterhaft behandelt. Davon zeugt namentlich ſein Rondo, worin die harmoniſchen Rückführungen ins Thema überraſchend, kühn und neu und dabei doch natürlich ſind. Leben und Friſche durchdringt alle Theile. Er wird nie langweilig, und ſeinem Andante, ein rhetoriſches Meiſterſtück, lauſcht man bis zum Schluſſe mit ungeſchwächter Theilnahme. Er bekennt ſich offenbar zum Style Joh. Haydn's. Nur möge er in der Wahl der Formen und Rhythmen weniger ſeine Muſter Beethoven und Mozart zu erkennen geben. —

Kam je einer vom Pferde auf den Eſel, ſo komme ich von Molique's Pegaſus auf Auber's Cheval de bronze, das auf all' ſeinen kosmopolitiſchen Luftfahrten noch nirgend einen Erlaubnißſchein auf längere Dauer erhielt, und bei uns, wo das Bürgerrecht nicht ſo leicht aus der Luftgegriffene begünſtigt, hat es ſich nach zweimaliger Niederlaſſung noch nicht legitimiren können. Pater Amiot

und andere Missionaire nennen die chinesische Musik geziert und bildlich, aus stillen Tönen, wie die der Sphären, bestehend (Geschichte der Musik aller Nationen nach Fetis und Staffort). Ich hatte noch nie das Glück, Sphärenmusik zu hören, kann also nicht bestimmen, in welchem Grade sie mit der chinesischen verwandt ist. Auber muß glücklicher und der Originalpartitur dieser Sphären bedeutend näher gewesen sein; denn er brachte sie schon in seiner Stummen, in seinem Gustav an; seine Braut schmückte er damit, und selbst in seinen theatralischen Galopaden vernimmt man ihre Schwingungen. Wir finden sie auch hier wieder, müssen also die frühern als Stylübungen betrachten, um sie in seinem Cheval de bronze mit desto originellerer Wirkung anzubringen. Und wenn man bedenkt, daß der dritte Act ohne Umstände direct im Himmel spielt, so darf man unser Mißfallen nicht dem Unwerthe der Musik, sondern nur unserer eigenen Incapacität zuschreiben. Ich mache auch gar kein Geheimniß aus meiner Uneingeweihtheit, und gestehe, daß außer einem Duett zwischen Tsing-sing und Tao-jin und dem zweiten Finale, das gute komische Momente bietet, mir diese Composition wirklich geziert, bildlich und dabei mager und monoton vorkam. Eine abenteuerliche Stelle der Trompeten, Oboen und Pauken, die wie ein rother Faden mehre Mal dieß matte Gewebe

durchschimmert, soll wahrscheinlich das Fremdartige weit entfernter Zonen schildern. Wenn die Stoa dieser Musik hier mehr wie in allen übrigen Opern Auber's aus Gemeinplätzen besteht, und die Ouverture zur Rennbahn trivialer Tänze wird, so muß das ebenfalls dem ersten Zustande zugeschrieben werden, worin sich der Culturschritt morgenländischer Tonkunst noch befindet. Hat des Componisten Scharfsinn in der geistigen Haltung dieser Musik die Hippokrene der Chineser, den Thee, so meisterlich charakterisirt, so hätte er auch die Pavana (spanischer Pfauentanz) anzubringen köstliche Gelegenheit gehabt. Der Anachronismus wäre nicht größer gewesen, als der Verstoß gegen das chinesische Abzeichen der Stände, wenn nämlich Hr. Scribe selbst so liberal war, das Ordensrecht der Vornehmern, die Pfauenfeder hinten auf der Mütze zu tragen, auch auf den Pachter und den gemeinen Bauer zu tradiren. — Die Unverständlichkeit dieser Oper — sowol in Beziehung zur fantastischen Handlung nach Scribe von Lichtenstein, als zur Musik — ist also als ein Resultat übersinnlicher Forschungen zu betrachten, und kann nicht durch die Kritik erreicht werden. Mir scheint übrigens, es seien mehre unserer neuen Componisten noch viel tiefer in Auber's sphärenharmonisches Geheimniß eingedrungen!

Die Mozartfeier in Darmstadt.

(Den 14. März 1837.)

Wahrlich, die Zeit ist keine so entartete, wie uns alte Schulpedanten weismachen wollen, in welcher die Nation zum Bewußtsein ihrer Nationalität kommt, und dieß Bewußtsein nicht nur dadurch thatkräftig beurkundet, daß sie die Entwickelung materieller Interessen mit jener der geistigen gleichen Schritt halten läßt, sondern auch dadurch, daß sie stark und unzertrennbar die Vergangenheit an die Gegenwart bindet. Laßt die Spötter spötteln über die unsichtbare Propaganda, die von einem Gau Deutschlands zum andern zieht, und in jedem ein Denkmal zurückläßt. Es redet ein Geist aus diesen Steinen! Wenn Thorwaldsen die Monumente Schiller's und Guttenberg's fertigt, wenn für Beethoven's Denkmal Beiträge aus allen deutschen Städten nach Bonn fließen, verdient unser Wolfgang, der Geistesebenbürtige, dessen Grab verschollen ist, gewiß auch einen Gedächtnißstein.

Salzburg, seine Vaterstadt, gab die Initiation, Grätz und Laybach spendeten bereits Beiträge. Zu Prag liegen ebenfalls Subscriptionen auf; in München soll der Ertrag von zwei Vorstellungen zu gleichem Zwecke verwendet werden. Die übrigen deutschen Städte werden nicht zurückbleiben. Glück auf! Darmstadt aber hat die Ehre vor diesen Städten, die erste zu sein, die für den erwähnten Zweck etwas Namhaftes, etwas Außergewöhnliches that; und daß sich die Stadt die Ehre eines solchen guten Beispiels errang, wurde nur durch die Theilnahme Sr. k. Hoheit des Großherzogs möglich, welcher den Herren Unternehmern das herrliche Local des Hoftheaters überließ, und alle Kosten, welche diese Vorstellung erforderte, übernahm. Der Hofcapellmeister Mangold, das Orchester, das Personal des Schauspiels und der Oper vereinigten sich mit den Dichtern, von welchen die erste Idee einer Mozartfeier ausging. Demoiſ. Lindner übernahm die Rolle der Muse, und die frankfurter Theaterdirection ertheilte derselben bereitwillig die Erlaubniß, in Darmstadt auftreten zu dürfen. Mit solchen Kräften wurde nun rüstig gearbeitet. Die Wahl des Tages, des Namensfestes Ihrer k. Hoheit der Erbgroßherzogin Mathilde, wurde allerhöchsten Orts genehmigt, und der ganze Hof verherrlichte diese Vorstellung durch seine Gegenwart, bei festlich erleuchtetem Hause.—

Die Grundidee, uns den Meister aller Meister von seiner Kindheit bis zum frühen Grabe vorzuführen, und die wichtigsten Momente seines Lebens in dramatischen Bildern herauszuheben, ist so originell, wie die Ausführung derselben gelungen war, und in der Voraussetzung, daß es unsere Leser interessirt, Beides kennen zu lernen, will ich versuchen, in treulichen Contouren dieses rein poetisch gehaltene, farbenreiche Gemälde anzudeuten. — Voll eines tiefgefühlten Dranges, voll von der Begier, ein schönes Doppelfest zu feiern, strömte man gleichsam ins Theater. Die weiten Räume füllten sich schon mit dem sechsten Glockenschlage, und es war herrlich anzuschauen, wie «rings auf hohen Balconen die Damen in schönem Kranze» gleich einem Blumenbeete prangten. Die Ursache einer gespanntern Aufmerksamkeit, als sich gewöhnlich vor dem Beginn des ersten Accords äußert, enträthselte sich bald dem unbefangenen Zuschauer; denn kaum öffnete sich die großherzogliche Loge, als auch ein allgemeiner Freudenruf erscholl, von schmetternden Intraden begleitet, und alle Blicke der geliebten Erbgroßherzogin Mathilde entgegenflogen, deren Name nicht blos im Kalender, sondern auch in den Herzen glücklicher Unterthanen eingeschrieben stehen mußte, da in diesen Blicken das reine Feuer der Liebe und Dankbarkeit strahlte. Nun folgte jene tiefe vorbereitende

Stille, die stets einem ernsten Werke vorauszugehen pflegt, und ein ganzes seelenerschütterndes Requiem galten mir die drei ersten Accorde, womit die letzte Oper des heute im Grabe gefeierten Volksdichters — die Zauberflöte — begann. Die Ouverture ward vortrefflich vorgetragen. Der Vorhang rollt auf, und Wien erscheint im letzten Abendrothe glühend; vorn, rechts vom Zuschauer, sind die Mauern des Friedhofes sichtbar. Der größte Ludwig aller Kunstjahrhunderte, Beethoven (Hr. Fischer), erscheint nun. Aber nicht hier ist der Ort, alle die kernhaften und in das Schwarze treffenden Monologe wiederzugeben, deren Verfasser das Libretto dieses Festspiels in der Dichterin, der Frau Louise von Plönnies *), und in den Herren Duller und Künzel bezeichnet. Ich hebe nur wenige vermittelnde Worte daraus hervor. Ludwig also spricht in dem Vorspiel von Duller zu dem steinalten Todtengräber (Hrn. Fuchs):

Schließ' auf und führe mich an Mozart's Grab!

Todtengräber.

An Mozart's Grab? Ein solches kenn' ich nicht.

Ludwig.

... Der Himmel, Wien, der über dir sich wölbt,
Erglüht vor Scham, daß du, o Kaiserstadt,

*) Gattin des Medicinalraths Dr. von Plönnies, eine so liebenswürdige als geistreiche Dame, und die Zierde der höhern Cirkel in Darmstadt.

Mit deinen stolzen Thürmen und Palästen
Der einz'ge Markstein für die Schwelle bist,
Auf der, gehüllt in tausend Isisschleier,
Wie'n stummes Klagweib sitzt — Vergessenheit.
... Nun, werden wir, wenn wir begraben sind,
Vergessen auch, so will auch ich dereinst,
Wo Mozart, neben ihm — vergessen sein!

Er sinkt auf die Schwelle des Friedhofs nieder. Aus dem Thore tritt die Muse (Dem. Lindner), einen Lorberzweig in der Hand, mit dem sie Ludwig berührt; er schlummert ein. Die Muse beginnt ihren kurzen Monolog mit den Worten:

Er ist's noch nicht, und wird's auch niemals werden,
Und du auch wirst es nie, — wie ich's nicht bin. —
... Du suchst das Grab, ich zeige dir das Leben; —
Und jauchzend ruft ein Volk: Stets ist er mein!

Sie schwingt den Zweig, Wolken verhüllen den Prospect und den Schläfer. Aus der Mitte dieses Wolkenhimmels tritt des Meisters Brustbild hervor, nach seiner Büste gemalt. Die Muse tritt, schwebt vielmehr zurück. Das brave Orchester spielt den letzten Satz (die Fuge) aus Mozart's C-Symphonie. Dann tritt die Muse wieder hervor *):

Mozart's Kindheit jauchze aus den Fluten
Des verflossenen Jahrhunderts auf!

*) Dichtung von Frau v. Plönnies.

... Lächle wie aus Rosen, holder Knabe,
Den ich mir zum Liebling auserwählt,
Den ich mit des Himmels reichster Gabe
In der zarten Blühte schon beseelt.

Nun deutet sie auf des Kindes Entwickelung unter des Vaters kluger Leitung, deutet auf des deutschen Knaben Ruf.

Von der Seine bis zum Tiberstrande,
Bis zur Themse über's weite Meer.

Deutet auf jene bekannten Anekdoten mit dem goldenen Ringe und mit Wagenseil an des Kaisers Hof; sie schließt mit den Worten:

Steig' herauf in frischem Lebensglanze,
Lichtes Bild aus der Vergangenheit,
Wo die Krone — Glanz dem Lorberkranze,
Und der Lorber — Glanz der Krone leiht!

Die Muse hebt den Lorberzweig und tritt zurück; die Wolken theilen sich.

Erstes Tableau.

Kaiserhof. Maria Theresia auf prachtvollem Throne, der kleine Mozart lehnt sich auf ihren Schooß. Sie und der Kaiser neigen sich huldvoll zu dem kleinen Virtuosen nieder. Im Vordergrunde stehen Mozart's Vater und Wagenseil, der erstere mit Notenblättern, der zweite mit gesenkter Violine in der Hand, an einem Claviere;

im Hintergrunde der Hofstaat. Nach geendigtem Tableau tritt die Sängerin, Mad. Marra, auf die Bühne und singt die Arie Constanzens: «Ach, ich liebte, war so glücklich». Darauf tritt die Muse wieder vor. Sie vereinigt hier Mozart's Kunst mit seiner Liebe. Constanze, seine erste Liebe, entzündet in seiner Dichterbrust alle die glühenden Wundermelodien, die in seiner ersten Oper: «Belmonte und Constanze» bezaubern.

Durch alle Lüfte ruft er ihren Namen,
Der triumphirend durch die Lande tönt,
Er stellt ihr Bild in einen Demantrahmen,
Von allem Glanz des Morgenlands verschönt.

Sie (die Muse) deutet in den Begebnissen dieser Oper die Treue an, und nachdem sie verschwunden:

Zweites Tableau.

Prachtvolle große Halle in orientalischem Styl, im Hintergrunde offen, so daß man das Meer sieht. Nacht. Der Mond, der sich im Meere spiegelt, strömt über das Bild eine magische Beleuchtung aus. In der offenen Halle stehen üppige hohe Südgewächse; auf einem kostbaren Divan schlummert in reizender Lage Constanze, im reichsten orientalischen Costume; hinter ihr steht die Treue mit dem Myrthenreis; um sie sind in zahlreichen Gruppen schlafende Sclavinnen vertheilt, welche Mando-

linen, Harfen im Schooße halten; einige schlummern auf den Stufen, die zu der Balustrade führen, durch welche die Halle geschlossen wird. Hinter der Scene hört man Belmonte (Hrn. Watzinger) die erste große Arie aus der Entführung singen: «So soll ich dich denn sehen!» Der Gesang dauert fort, wenn das Tableau von Wolken umhüllt ist. Nach Beendigung der Arie erscheint ein Männerchor innerhalb zweier mit Festons geschmückter Galerien auf beiden Seiten des Proscениums, und stimmt den Chor an: «O Isis und Osiris». Dann tritt die Muse wieder vor. Sie vereinigt den Charakter des Menschen mit dem Gefühle des Dichters.

..... So will ich euch der Töne Meister zeigen *),
Als Menschen ihn vor eure Blicke führen,
Den mögt ihr mit dem Künstler dann vergleichen,
Und beider Aehnlichkeit bald selbst erspüren.
Der Mensch wird vor dem Künstler nicht verbleichen.
So wird sein Bild erst eure Seele rühren;
Ihr findet in dem Menschen Mozart wieder
Den Künstler, wie den Urquell seiner Lieder.

Die Muse verschwindet. Die Wolken enthüllen sich. Man sieht in das Innere von Mozart's Arbeitsstübchen. Mozart selbst (Hr. Birnstill) sitzt an einem Tische

*) Dichtung von H. Künzel.

mit Schreiben beschäftigt. Das Licht ist dem Verlöschen nahe, und die Morgendämmerung bricht durch die Fensterscheiben in das Zimmer. Sein kurzer Monolog spricht den verdorbenen Zeitgeschmack aus und die Plackereien mit Kleinigkeiten.

.... Wer nicht schreibt, wie er's im Herzen gefühlt *),
Der hat mit Noten nur gespielt.
Für all' diesen bunten Modetanz
Grünt doch am Ende kein Lorberkranz.
Ich will mich jetzt nur des Größern befleißen,
Die Concertsupplicanten all' von mir weisen.

Nun erscheint Schikaneder (Hr. Steck). Dieser Dialog ist ganz in dem einfachen Style geschrieben, der am natürlichsten die Sache an sich bezeichnen dürfte. Schikaneder will von Mozart Geld borgen. Darüber lacht Mozart.

.... Meine Börs' ist wie Eure stets schlecht bestellt.

Der Dichter macht ihm den Vorwurf, daß er sich nicht bedacht habe, da er jüngst vor dem Kaiser stand. (Die Anekdote ist allbekannt.) Da antwortet Mozart:

Als ich ihm so was gesprochen vom Gehn,
Selbst mochten mir Thränen im Auge stehn;
Da sprach der Kaiser: «Wollt Ihr fort aus Wien,
Und fort von Eurem Joseph ziehn?»

*) Dichtung von H. Künzel.

Ich sprach gerührt: «Ich bleib' halt gern
Bei Ew. Majestät, meinem gnäd'gen Herrn!»

Schikaneder bietet ihm darauf die Zauberflöte als Operntext an. (Bekanntlich hat ihn diese Oper vom Bankerott gerettet.) Er malt die verschiedenen Charaktere darin so wahr und lebendig, daß sich Mozart entschließt, das Buch sogleich zu componiren. Entzückt umarmt ihn der Dichter.

.... Doch laßt Euch, Freund Mozart, Eins rathen indessen:
Laßt uns jetzt champagnernd die Sorgen vergessen!

Mozart.

Victoria die Oper!

Schikaneder.

Victoria der Wein!

Beide (Arm in Arm hinwegeilend).

Victoria Champagner! Champagner soll's sein!

Das Orchester beginnt hier die Melodie des elektrischen Champagnerliedes B-dur aus Don Juan, hinter der Scene gesungen, und der fallende Vorhang beschließt die erste Abtheilung.

Die zweite Abtheilung beginnt mit der Ouverture des Don Juan, darauf tritt die Muse aus den Wolken, des Lebens Trotz schildernd und die fürchterliche Philosophie des gefallenen Menschen *).

*) Dichtung von Duller.

.... Tausend Leben durchtoben wie Feuer,
Durchrasen wie Ungeheuer
Juan's Brust. Er springt in die Brandung hinein.
«Das Unermeßliche fass' ich, 's ist mein,»
Ruft er, — «das All durchwühlen
Muß ich, Wonn' auf Wonne fühlen,
In jedem Wesen mich als Gott empfinden,
Im Höchsten, im Tiefsten dieß Ich, das Göttliche, finden,
In diesen beiden Herzkammern
Die ganze Welt umklammern.»

Nach dem Gedicht verschwindet sie in die Wolken; man sieht und hört das letzte Finale mit dem Coro di spettri. (Den Don Juan sang Hr. Hofmann vom mainzer Theater, den Leporello Hr. Birnstill, und die Elvira Dem. Madler.) Nach dem herrlichen Chor F-dur aus Titus: «Ah grazie si vendano» erscheint die Muse wieder. Ihr Gedicht erzählt uns die Tradition mit dem sonderbaren Besuch des geheimnißvollen Fremden, der das Requiem bei Mozart bestellte und eine namhafte Summe dafür hinterließ. Den von diesem seltsamen Besuche tief erschütterten Meister faßt die Ahnung seines eigenen nahen Endes. Er sieht in diesem Fremden seinen Todesengel, — er componirt Tag und Nacht unaufhörlich bis zur Erschöpfung sein eigenes Schwanenlied. Die Muse verschwindet wieder, und wir erblicken:

Drittes Tableau.

Mozart auf dem Sterbebette, noch an seinem Requiem arbeitend; vor ihm knien Constanze und seine zwei Kinder; Freunde stehen um ihn herum mit den Zeichen tiefsten Schmerzes. Durch ein offenes Fenster schimmert das Abendroth. Auf der einen Seite des Vordergrundes steht der Todesengel mit der umgestürzten Fackel, auf der andern der Friedensengel mit der Palme. Bei diesem Tableau ertönt das Lacrymoso aus dem Requiem. Nach geendigter Musik beginnt die

Apotheose.

Wolken entschleiern sich. Man sieht Ludwig wieder schlummernd liegen wie im Vorspiel. Der Hintergrund ist noch von Wolken verhüllt. Die Muse tritt vor und spricht das Gedicht: «Des Genius Verklärung» *). Sie berührt den Schlafenden mit dem Lorberzweige.

Wach' auf, — Beethoven! — dir auch ward beschieden
Ein Erdenleben, reich an Thatenstreit,
Und — nach dem Kampf der Thaten — für den Frieden
Des Grab's — der neue Leib: Unsterblichkeit!
Drin wirst du einst, ein Herold, gehn auf Erden,
Wie — Mozart, und verkündigen der Welt,

*) Dichtung von Duller.

Daß nie das Große kann vergessen werden,
Und daß die Kunst des Weltbau's Säulen hält. —
Verbrüdert-ebenbürtige Naturen,
Zwei Tempelwächter, steht ihr herrlich da;
Zwei schirmende, zwei helle Dioskuren
Nennt euch, die euch gebar, — Germania!

Beethoven hat sich erhoben. Die Wolken im Hintergrunde theilen sich.

Viertes Tableau.

Man sieht den Parnaß. Umgeben von Apoll und den Musen (auch glaubte ich Dante, Homer, Schiller und Goethe zu bemerken) sitzt Mozart links im Vordergrunde, die Leier im Schooß. Beethoven, von der Muse geführt, steigt zu ihm hinan. Mozart neigt freundlich das bekränzte Haupt gegen ihn, der sich auf ein Knie vor dem Verklärten wirft, und von der Muse mit ihrem Lorberzweig überschattet wird. Der Vorhang fällt langsam nieder. Da rauscht, einer harmonischen Brandung ähnlich, der erste Satz der Sinfonia eroica aus dem markvollen Orchester auf. Eine herrliche Weihe für den Tod eines Helden. Mit dem letzten Accord wird der Parnaß noch einmal sichtbar, und ein allgemeiner Freudentusch beschließt das Ganze. — Wie wenig sich die Anordner dieser Feier geirrt hatten, als sie für eine Feier, deren Einnahme als Beitrag für eine nationale

Ehrensache gilt, eine außerordentliche Theilnahme von Seiten des Publicums erwarteten, ergibt sich aus dem Resultate, daß an diesem Abend 1290 Gulden 48 Kreuzer baar eingingen, die größte Einnahme seit der Erbauung des Hoftheaters. — Nach dieser Vorstellung, die wahrlich eine Union der schönen Künste zu nennen war, vereinigten sich die dabei thätigen Mitglieder der Bühne, die Künstler und die Anordner des Festes zu einem Abendschmause, dem auch Fräul. Lindner beiwohnte; der gefeierten Künstlerin wurde nach ein Paar herzlichen Worten ein Kranz aus Lorbern und Immortellen überreicht, mit folgenden Versen:

Was des Dichters Lieb' gegeben,
Muß die Muse erst beleben;
Ihre Himmelsmelodie
Weiht das Wort zur Poesie.
Darum, was uns heut' entzückte
Und der Erdenwelt entrückte,
Dankten wir der Muse Gunst,
Die den Himmel uns enthüllte,
Mit Begeist'rung uns erfüllte, —
Muse Lindner! Deiner Kunst!

Vocal- und Instrumental-Concert,

gegeben von F. Ries,

als Beitrag für das zu Bonn zu errichtende Denkmal für Beethoven.

In Bezug eines Aufrufes an Musiker und Musikfreunde im «Phönix», trat dieses Concert am 2. Juni 1837 in reiches vollthätiges Leben. Ferdinand Ries — wer nennt nicht mit Ehrfurcht den Namen dieses für die Tonkunst so verdienten Veteranen, und wo nennte man ihn nicht? — Ries versammelte auf diesen Aufruf hin Alles um sich, was rüstig war und willig zu einem echten deutschen Wettkampfe für Euterpens Ehre. Er erhob das Panier hochflatternd in die Lüfte, kehrte siegreich heim und pflanzte den frischen Lorberzweig zu den Füßen der Pyramide, die das Andenken seines Freundes und Lehrers Beethoven der staunenden Nachwelt erhalten soll. Mehre Notabilitäten dieser Stadt verbanden sich mit dem

Künstler zu einem Comité, und gaben das beredte Beispiel, wie die Kunst (ihrer würdig betrieben) Beschützer findet.

Auch dem Herrn Capellmeister Guhr sei Ehre, der sein wackeres Orchester dem verdienten Kunstverwandten anspruchslos nicht nur überließ, sondern selbst Hand anlegte am Catheder wie am Solopult. Das Comité mußte dem Andrang der Kunstfreunde Einhalt thun, um die Räume des großen Weidenbuschsaales den Zuhörern nicht zu entziehen. Ob wol dieser Abend nicht das Piedestal eines künftigen frankfurter Musikfestes bildete? Sinnreiche Wahl des Veranstalters krönte das Unternehmen, indem er nur den Geist des Verewigten citirte.

Wenn Ries sich an den Flügel setzt, so kann sich Dame Kritik die Schminke ersparen, ohne schamroth zu werden; wie überhaupt da, wo die besten Kräfte so sorgfältig vorbereitet sich zu einem Ganzen vereinigen, dieselbe eine etwas überflüssige Rolle spielen würde. Aber zur Würdigung des Totalen programmisire ich die Nummernfolge und erlaube mir dabei nur ein Paar historische Andeutungen, die der Kundige überlesen mag:

Die B-dur-Symphonie, als vierte seiner Symphonien im Druck erschienen, obgleich erst nach der C-moll- und der Pastoral-Symphonie geschrieben.

Das Duett für zwei Soprane mit obligater Begleitung von Violine und Violoncello (Mad. Schodel, Fräulein Kratky, die Herren Nieſſtahl und Rüpfel) iſt aus Leonore, der erſten Bearbeitung des Fidelio. Leonore, urſprünglich in drei Acten, iſt in Wien 1805 durchgefallen (wol größtentheils der Verſtimmung jener politiſchen Zeitverhältniſſe zuzuſchreiben, da die Franzoſen kaum erſt acht Tage in der Kaiſerſtadt eingerückt waren). Der Text nach dem Franzöſiſchen iſt, wenn ich nicht irre, von Treitſchke. Nach der mehre Jahre ſpäter erfolgten Abkürzung dieſer Oper hat ſich Fidelio erſt zu dieſer Celebrität aufgeſchwungen.

Das berühmte C-moll-Concert für Clavier hat Ries unter Beethoven's Leitung als ſein Schüler 1802 zum erſten Mal in Wien geſpielt. Er und der Erzherzog Rudolph waren Beethoven's einzig von ihm anerkannte Schüler.

Das Terzett für Sopran, Tenor und Baß (Mad. Fiſcher-Achten, Hr. Schmezer und Hr. Fiſcher) iſt «all' uso di concerti.»

Die Ouverture aus Leonore (eine kleine Symphonie rund für ſich) iſt ſchon die zweite Bearbeitung. Beethoven hat drei Ouverturen zu dieſer Oper geſchrieben. Die erſte als Manuſcript iſt im Beſitz eines Privatmannes, der ſeine Urſachen haben mag, damit zu geizen!!

Scene und Arie für Sopran «Ah perfido!» (Mad. Schodel) ist bekannt, namentlich in Frankfurt a. M. vom Museum her.

Das Violinconcert aus D (Hr. Guhr) hat der Autor seinem Freunde Hrn. von Brenning dedicirt.

Den Schluß unsers Concertes — und es war Zeit, daß es bei 25 Grad Hitze ein Viertel nach 10 Uhr endete — machten ein Recitativ und Duett aus Christus am Oelberg (Mad. Fischer-Achten und Hr. Schmezer), und ein Recitativ und zwei Chöre (C-moll und D-dur) aus demselben Oratorium (der hiesige Liederkranz).

Folgender Prolog wurde von dem Schauspieler Hrn. Becker nach der Symphonie gesprochen.

Triumph dem Leben! — Hoch auf goldnem Wagen
Ruft laut der Lenz: «Der Tod ist selbst erschlagen,
«Das Schöne bleibt, denn es ist gut und wahr!» —
Zum Todesopfer für Entschlaf'ner Manen
Legt Lenz des Lebens heil'ge Siegesfahnen
Fromm auf der Menschheit Hochaltar.

Ein Herold zieht der Lenz von Land zu Lande,
Mit sonn'gem Kusse löst er alle Bande;
Wer je geliebt, tritt dem Triumphzug bei,
Wem je gebangt vor einstigem Vergehen,
Herbei! aus Wahnesgräbern aufzustehen!
Wer je gefesselt war, — sei frei!

Zum Fest des Lebens ziehn auf allen Wegen
Menschen herbei; — rings schallt's von Hammerschlägen;
Das ist ein Volk, — das deutsche, — das hier baut,
Es füget Stein auf Stein, und Glied zum Gliede,
Und Klang zum Klang; — schon wächst die Pyramide,
Die einst der Enkel sinnend schaut.

Was ist der Zweck des tausendarm'gen Strebens?
Ein Königsgrab? — Nein, Tempel ist's — des Lebens;
Der sich nach einem deutschen König nennt.
Denn König ist, wer königlich gestrebet,
Und wer in eines Volkes Herzen lebet, —
Sein Nam' — sein größtes Monument!

Wer kennt ihn nicht? Wer hat in Weihestunden
Des Gottes Kuß nie auf der Stirn empfunden,
Wann alles Sein einströmt in Harmonie?
Wem je des Lebens Weh die Brust durchwühlet,
Wer je der Menschheit ganzes Glück gefühlet,
Beethoven, der vergißt dich nie!

Wie Gottes Engel über's Schlachtfeld ziehen,
So wandeln treu erhab'ne Symphonien,
Von deren Schwingen Lebensbalsam thaut; —
Durch Schmerz die rohe Freude — zu verklären,
Durch Wehmuthseinklang wildem Weh zu wehren, —
Der Meister hat es ihm vertraut!

So lange, Deutschland, deine Eichen stehen,
Und deine Söhne treu als Brüder gehen,

Und deutsches Wort noch gilt und deutsche Hand,
Wird der genannt von aller Menschen Zungen,
Dem heil'ger Treu' Triumphgesang gelungen,
Dein Sohn, o deutsches Vaterland!

Und stehn wirst du und mögest niemals wanken,
Du Volk der weltversöhnenden Gedanken,
Du deutsches Volk, der Treue Heiligthum —
Ewig lebendig, Volk, durch deine Männer, —
Geweihte Namen ziehn als Sonnenrenner
Voran, o Deutschland, deinem Ruhm!

Beschlossen liegt das Göttliche im Schönen,
Geoffenbart ward es in deinen Söhnen,
Durch That und Wort, und durch Gestalt und Klang!
Es schallt, — so lang' ein deutsches Kind geboren
Wird, — was dein Sohn in Lied's Brennpunct beschworen:
Fidelio's Treu', — Deutschlands Triumphgesang!

Nun, deutsches Volk, so schaffe, nimmer müde,
Mit Herz und Hand am Bau der Pyramide,
Daß bald den Gipfel küßt des Morgens Strahl. —
Einst unsre Enklin wird Urenkel haben
Und ihnen zeigen: «Seht! — Triumph dem Leben!»
«Seht! — Beethoven's Gedächtnißmal!»

Instrumental-Musikverein in Frankfurt.

Diese Anstalt, unter Leitung des Aloys Schmitt, besteht aus achtzig und einigen Mitgliedern, hat sich vor Kurzem gebildet, und entwickelt sich mit raschem Erfolg. Man sieht, daß Liebe zur Sache der Anziehungspunct dieser Gesellschaft ist. Das Herz, die Freude lachen hier in jedem Tone. Das Gelungene ist der entzündende Funke zum Weiterstreben, und das Schwache sogar erscheint ehrwürdig und bedingt. Was gäbe mancher Künstler darum, wenn er sich einmal wieder so recht kindlich an seiner Tonkunst erfreuen könnte! Er gleicht aber dem Gourmand, der immer nur Appetit nach Piquanterien hat. Das ist der überreizte Geschmack, der nimmersatte Anspruch an das kaum Mögliche. Das endet nicht! Wo aber noch Gemüth und unentweihter Sinn mit musiciren, da ist auch Hunger nach einfacher

Speiſe, da ſchmeckt noch vaterländiſche Koſt. Die Geſellſchaft bezweckt, Muſikſtücke aufzuführen, die man ſonſt nicht mehr, oder nur ſelten zu hören bekommt. Darunter gehören namentlich alle zweiundzwanzig Mozart'ſchen Clavierconcerte. Ein ſolcher Verein, mit der nöthigen Vorſicht gegen Sucht nach Auszeichnung und gegen Ueberbietung ſeiner Kräfte gewappnet, kann nur entſchiedenen Einfluß auf den allgemeinen Geſchmack haben. Er möge das Sandkörnchen ſein, das zu rechter Zeit dem Einſturz drohenden Felſen untergeſchoben wird. Die Ausſtattung iſt des Zweckes würdig; das Auditorium ſtets glänzend und ſehr zahlreich.

Riefstahl's Quartettcirkel in Frankfurt.

Das Quartett ist die feinere Malerei in der Instrumentalmusik, und die ganze Meisterschaft des Satzes spricht sich darin in ihren lieblichsten und kühnsten Verhältnissen am verständlichsten und einfachsten aus. Ich möchte es den Kern, den Centralpunct der gesammten Tonkunst nennen; denn es reproducirt das lyrische und dramatische Element, aus denen sie besteht, hier in geläuterter Reinheit. — Es ist nicht eine Stadt von Bedeutung, die nicht einen, auch mehre Quartettcirkel nährte; und damit unser Frankfurt sich von diesem stillschweigenden Ammenbündniß nicht ausschließe, hat es Hr. Riefstahl, einer unserer ersten Tonkünstler, übernommen, ein stehendes Quartett als würdige Basis in unserm sonst so thätigen Tonleben zu begründen.

Riefstahl's Soiréen sind eine Wiedergeburt der sonstigen sogenannten kleinen Museen, nur mit dem Unter-

ſchiede, daß in dieſen mehr Plan und Selbſtſtändigkeit wie in jenen herrſcht, und von der Sonne des großen Muſeums weder Licht noch Wärme zu erhalten braucht. Bietet das Muſeum mehr das Großartige und Gewaltige, iſt es ein Concentrationspunct von Gefühlen und Leidenſchaften eines bewegtern Lebens, das im Spiegel der Töne rückſtrahlt, ſo grüßen wir dagegen in Rieſſtahl's Soirée das ſtillere Glück der Tonkunſt. Das erſtere erzeugt gleichſam den Heroismus, die letztere den Frieden. Das erſte gleicht einer weiten reichen Landſchaft, bei deren abwechſelnden Scenen der Wanderer, angezogen durch ſtets intereſſantere Gegenſtände, oft ſtaunend verweilt und unſchlüſſig iſt, wohin er ſeinen Fuß lenken ſoll; die letztere bietet ihm ein Aſyl, wo er ſich heimiſch fühlt, wo verwandte Gefühle ihn durchdringen, wo er Hütten bauen möchte. So verhält ſich wol auch das Quartett zur Symphonie, das Lied zur Arie. Lied und Quartett, die ſo lieblichen als bildenden Vorhallen der Tempel, worin die claſſiſche Oper blüht, werden uns hier in ihrer möglichſten Vollendung geboten. Der Geſchmack erhält hier eine edle Richtung, und der Einfluß dieſer Anſtalt auf Muſikbildung iſt unverkennbar.

Rieſſtahl's Soirée könnte man in einer Beziehung mit der Grippe vergleichen. Beide greifen um ſich, beide ſtecken an. Anfangs beſuchte man dieſen Ort wie jedes

neue Etablissement mehr aus Rücksichten, aus Convenienzen, und unsere Künstler durften sich früher von Seiten der Theilnehmer keiner besondern Großherzigkeit rühmen; später wurde der Besuch bon ton, zuletzt Herzenston, gefühltes Bedürfniß, und in den letzten Sitzungen war kein Platz mehr übrig. Wir schwelgten in Haydn, Mozart, Beethoven, Onslow, Spohr, Ries, und gute Lieder füllten am Flügel die Pausen aus. Die Künstler, welche Riesstahl in sein Interesse zog, sind die Herren Haupt, Wagner und Elsner, Mitglieder des hiesigen Orchesters, und ihr vierfach verschlungenes Ehebündniß dürfte durch den Segen der allgewaltigen Priesterin Zeit und Gewohnheit immer noch enger und inniger verbunden und beglückender werden. Es fehlt hier nicht an Kunstsinn, es muß nur Kunstsinniges geboten werden.

F. Lachner's Preis-Symphonie.

(Im frankfurter Muſeum.)

Wo eine Inſtanz von Kunſtrichtern wie Eybler, Weigl, Gänsbacher, Seyfried, Umlauf, Kreutzer, Gyrowetz einem Werke unter ſiebenundfunfzig eingeſandten das Palmarium zuerkannte, und folglich das große Urtheil ſchon beſtimmte, ehe noch der erſte Ton davon ferne Millionen Ohren erreichte, — würde man den einzelnen Ausdruck eines natürlichen Gefühls, wie den der gelehrten Parabole, für gleich unzugänglich erachten, ſobald das eine oder das andere ſich einer ſolchen Majorität zu widerſetzen erkühnte! Aber dieſe Symphonie reizt mich nicht, ſie öfter zu hören, um im Stande zu ſein, ſie faſſen, ſie verſtehen zu lernen. Leibnitz, Wolke, Wilkens, Sicard und Kolmar wünſchten eine allgemeine Sprache, eine Sprache für alle Völker, eine Paſiphraſie. Aber — ſprachen ſie nicht Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Ries, Kalliwoda,

Onslow, Romberg u. A. in ihren Symphonien? Geben diese nicht großartige oder liebliche, aber klare Bilder der Natur und der Menschenwelt in Tönen dramatisch oder lyrisch geknüpft und entwickelt? — Man muß sich vor Allem mit dem erhaltenen Eindrucke, den ein Tonwerk auf unser Gemüth macht, zurecht finden können. Es muß eine Grundidee da sein, die ihr magisches Band um alle Zuhörer schlingt; eine Hauptempfindung, die sich allen Gemüthern mittheilt und sie durchdringt. Sie muß, gleich den innern Kräften eines gesunden Stammes, alle Aeste und Zweige in die Höhe treiben, und Blatt, Blühte und Frucht, Gruppe und Farbe bedingen. Von dem Lachner'schen Tondrama tritt uns blos der erste Satz, und der nur theilweise, vor das geistige Ohr. Hier hat der Componist eine Vision gehabt. Heroenkraft schreitet siegreich aus dem Kampfe mit gewaltigen Mächten. Hier geben die einzelnen Perioden, die sich logisch an einander reihen, wirklich Rechenschaft von einer Willensmeinung. Dieser erste Satz, mit der vielversprechenden, vortrefflich gearbeiteten und effectvollen Einleitung, ist ein Epos rund für sich, und hat sicherlich das Urtheil der Herren Kampfrichter bestimmt. Die folgenden drei Sätze, — mögen sie noch so kunst- und regelrecht durchgeführt und auf dem Linienmeere der Partitur entzückend anzuschauen sein, — man hört ihnen

zu sehr das Gemachte an und die Ueberwältigung der Formen. Es ist zu viel Pathos darin und gesuchte Originalität — zu viel ermüdende Längen, zu viel Anstrengung und Hervorleuchten des Wahnes, durch Bizarrerien sein Ideal, Beethoven, zu erreichen, um als ein Werk der Selbstständigkeit und genialer Kraft gelten zu können. Das Beiwort «passionata» scheint mir gänzlich verfehlt, da der vorherrschende Charakterzug dieser Symphonie mehr lyrischer Natur ist. Sie wurde von unserm Orchester mit Eifer und Sicherheit executirt; aber mit jenem Gefühle angehört, mit dem man eine Sache anstaunt, die man nicht versteht, und die Dauer derselben durch den Oftblick nach dem unerbittlichen Zeiger abkürzen möchte.

F. Lachner's D-moll-Symphonie.

(Im frankfurter Museum.)

Wenn das Mannigfaltige in eine einen Totaleindruck erzeugende Einheit zu bringen, die Aufgabe eines jeden größern Tonwerks ist, so stellt sich diese Nothwendigkeit besonders bei der Symphonie heraus. Es ist schwer, ohne irgend eine Beziehung zur Handlung durch die Instrumentalmusik eine bestimmte Empfindung zu erregen, so zu sagen, ein Bild vor die Augen zu stellen, dessen Verständniß durch Anschauen der pittoresken und romantischen Gruppen, durch seine Schatten und Farbenpracht nicht leide. Dieß ist der Fall bei Beethoven's Symphonien, deren einzelne Intentionen — gleich den rhetorischen Figuren einer Abhandlung — sich zu einem Ganzen fügen, welchem eine sinnliche Auffassung zu geben, es dem Literaten nicht an Worten fehlen würde.

Herr Lachner beurkundet in dieser Somphonie Phantasie und gründliche Kenntnisse der Harmonie. Aber die Weihe dichterischer Begeisterung hat er nicht empfangen. Wir empfinden die Großartigkeit des Styls. Wir bewundern die Fertigkeit, womit er seine Gedanken durchführt, schürzt und löst. Aber wir vermissen einen Inhalt. Wir begreifen nicht, was der Componist mit seiner Symphonie, was diese mit uns gewollt habe. Unser Gemüth ist nicht auf einen Punct gerichtet; es wird auf das Meer der Töne versetzt, ohne Steuer und Compaß, und hin- und hergetrieben, ohne zu wissen, wohin, und das Ergebniß der Unterhaltung ist: Gedankenverwirrung oder Gedankenlosigkeit. Wir sind bei jedem Punctum der musikalischen Periode vollkommen befriedigt, ohne die Ahnung eines möglichen Nachsatzes zu haben; aber dieser, und dann wieder einer, erfolgen ohne Herausstellung einer Ursache, und ermüden deßhalb als unbedingte und zwecklose Längen. Jeder dieser einzelnen Gedanken, in irgend ein einzelnes Tonstück verwandelt, würde eher als ein an und für sich wohlgegründetes Ganzes betrachtet werden können. Wir sehen hier nur die einzelnen zermeißelten Glieder von der Grundidee eines antiken Colosses. — Das Museum besuchende Publicum ist keines, das bloße Zerstreuung sucht. Es will belehrt sein. Es will sich anspannen, nicht abspan-

nen. Sein Geiſt will arbeiten, aufmerken, faſſen und verſtehen. Aber dennoch wird es in ſo bunte zerſtreuende Mannigfaltigkeit geſtürzt, daß das eben Gewonnene durch Neues, ich will nicht ſagen, Unpaſſendes, wieder geraubt wird.

Concert des Capellmeisters Guhr: Die vier Menschenalter von F. Lachner.

Herr Capellmeister Guhr gab Lachner's «vier Menschenalter» zu seinem Vortheil. Aber der 1. April kann seine Neckereien nicht lassen, denn wir erwarteten ein Oratorium — eine geistliche Cantate — wie der Zettel verkündete, und fanden eine weltliche. Die festgestellte Form der oratorischen Musik fußt auf testamentarischen Texten. Der Ursprung des Oratoriums dämmert aus den Zeiten der Kreuzzüge zu uns herüber, wo die christlichen Pilger das Leben und den Tod des Erlösers auf öffentlichen Plätzen besangen. Seine jetzige Form erhielt es in Italien durch Philipp von Neri (den Stifter des Oratorienordens) im Jahre 1540, und wurde anfangs unter dem Titel: Laudi spirituali (geistliche Lobgesänge) gedruckt. S. Bach's Passion, Händel's Mes-

sias, Samson, Judas Maccabäus; Haydn's Schöpfung; Spohr's und Schneider's Weltgericht; die «letzten Dinge des erstern», und ähnliche dürften die Norm des Oratorienstyls feststellen; auch Beethoven's Christus am Oelberg, dessen vermißte Grundsätze des herkömmlich antiken Styls aber durch Poesie und Melodienschönheiten gewiß ersetzt sind. Das Gedicht zu Lachner's Cantate, auf dem Libretto nicht angedeutet, ist von Seidl, dem nicht unbekannten lyrischen Dichter. Obgleich hier zum ersten Mal gegeben, ist diese Cantate zu sehr bekannt und besprochen, um sie hier noch einmal zu zergliedern. Auf jeden Fall rechtfertigt das gebildete Ohr den Ruf, der dieser Composition vorangegangen. Die Anforderungen an Schule sind erfüllt. Der denkende Componist zeigt sich überall. Die Töne sind treue Repräsentanten des Worts, willige Diener wechselnder Empfindungen. Leidenschaften liegen nicht in den Contouren des Gedichts. Der Satz ist rein, die Stimmführung geregelt, die Fugato's sind kunstgerecht durchgeführt. Melodie ist überall vorherrschend, die Recitative sind zwanglos, die Chöre voller Kraft und Haltung. Die Popularität der Cantilenen fröhnt dem Ohre nicht auf Kosten des guten Geschmacks. Alles das steht im schönsten Verhältniß zu einander. Der Dichter hat des talentsprudelnden Componisten Vielseitigkeit erprobt. Im Titel liegen schon die

Argumente. Wol hat Lachner ein lebendiges Gemälde geschaffen, aber — dem Gemälde fehlt Sonnenschein, und wie um seine sämmtlichen Compositionen schlingt sich auch hier ein elegischer Faden durchs Ganze. Spohr und Lachner sitzen unter der Cypresse, wenn sie schreiben. — Jedenfalls herrscht hier ein mächtiger Genius, um den es jammerschade wäre, wenn er sich in Einseitigkeiten verlöre. Aber die beengenden Schwingungen des Tactirstabes sind nicht selten ein Gegendruck für den himmelanstrebenden Sonnenflug. Auch der Künstler «muß frei sein, wenn er handeln soll», oder seine innewohnende Gottheit müßte alle Fesseln durchbrechen können, die sein deutsches Vaterland im Zoll der Bewunderung um ihn schlingt. So frei waren Mozart, Beethoven, Weber, deren Töne sich der entzückten Lerche gleich jubelnd in blaue Lüfte schwangen, während der Leib unter dem Blei dieses Einmaleinslebens schmachtete. Lachner müßte durch Streifereien in Mignons Citronenwäldern seine Phantasie anfrischen können, um dem Schönen und Erhabenen, das in seiner Seele keimt, neue und glänzende Farbenspiele zu geben.

Eine Ouverture von Ferdinand Keßler.

Das Muſeum bot in der Ouverture von Keßler zur Oper Cäcilia eine erfreuliche Novität. Sie iſt ein muſikaliſches Epos und im Symphonieſtyle geſchrieben. Die Durchführung des Hauptgedankens in den wichtigſten contrapunctiſchen Verhältniſſen zeigten den geübten Harmoniker. Die Intentionen dieſer Ouverture ſind großartig wie Schulze's Gedicht, das dem Operntexte wahrſcheinlich zum cantus firmus diente. Kühnheit des Gedankens verbindet ſich hier mit der größten Strenge der muſikaliſchen Syntax. So ein deutſches Talent, das nicht auf dem Forum ſteht, iſt ein Vulcan, der ſich in ſich ſelbſt ergießt. Seiner Natur nach glimmt und glüht er immer, aber ſein Gedanken-Lavaſtrom iſt durch den Gegendruck der äußern Temperatur verdammt, ſich nach innen auszuſtrömen. Deßhalb lernt es auch nur ſelten die Wirkungen ſeiner Erſcheinungen kennen, und in dieſer

Jedeenwelt richtet es dann Verheerungen an. Dieſe Ouverture hat z. B. offenbare Längen, die unmöglich im Verhältniß zur Oper ſtehen können. Hörte eine gewiſſe Claſſe deutſcher Componiſten, die, unter uns geſagt, auf Robinſons Inſel wohnt, und deren Wahlſpruch iſt: «Ein Gott und ein Dutzend Partituren», hörte ſie öfter ihre Muſik — — die Hauptmotive des allgemeinen Vorwurfs wären dann ſicher eher beſeitigt, als gewiſſe allgehörte Fabricate es nur zu dem achten Theile einer ſolchen Gründlichkeit brächten. Der Italiener z. B. würde aus dem Harmonienborn einer einzigen ſolchen Ouverture ſein Orcheſter für drei Opern tränken können, und ſeine bewimpelten Melodiechen würden noch Fahrwaſſer genug übrig behalten! Keßler's Cäcilie ſoll hier in Scene geſetzt werden.

Concert der Clavierspielerin Madame Belleville-Oury.

Dieser Dame practische Meisterschaft hat sich einen weiten Ruf erworben. Für mich wäre dieser europäische Enthusiasmus bedingt. Ich vermisse die Tiefe des Anschlags, wodurch sich nur allein die Intensität des Künstlers ausspricht, und in ihrem Adagio jenen eigentlichen, den höhern Ausdruck accentuirenden Nerv. Das Gefühl des Künstlers muß von Innen nach Außen strömen; ist es anders, so kann er wol in Erstaunen setzen, Bewunderung erregen, wie es auch die enormen practischen Mittel der Mad. Belleville-Oury in hohem Grade verdienen, aber die Pforten, die zum heiligen Geisterreich der Töne führen, und deren Ahnungskeim jede Menschenbrust verwahrt, bleiben uns verschlossen. Ich möchte sagen, es fehle hier die moralische Kraft des Vortrags.

Concert von Bernhard Romberg.

Der Name Bernhard Romberg *) hätte ein Signal sein sollen für Alle, die Ohren hatten zu hören, daß alle Pfosten hätten brechen, alle Theaterstützen hätten wanken müssen. Die Zurückgebliebenen straft das allgemeine Entzücken derer, die da kamen und hörten. Bernhard Romberg ist schon seit vierzig Jahren der erste Cellist der Welt. Seine Reisen durch England, Italien, Spanien und ganz Deutschland erwarben ihm diesen Ruf. Was Pleyl begann, hat er vollendet; denn erst durch ihn hat das Violoncell seinen ganzen Reichthum entfaltet. Bernhard Romberg hat eine Schule gebildet, aus der ein Dotzauer, Bohrer, Knoop und Andere hervorgegangen. (Auch Ferdinand Ries, sein intimster Freund,

*) Man verwechsele Bernhard Romberg nicht mit seinem Vetter Andreas Romberg, dem bekannten Componisten der Glocke, der Macht des Gesanges, mehrer Symphonien und Violinquartette im Haydn'schen Geschmack.

war in früherer Zeit sein Schüler.) Aber an Anmuth und Eleganz des Vortrags, an Mark des Tones und Allem, was auf den Charakter dieser großen Tenorgeige Bezug hat, ist Bernhard, der Altvater aller Cellisten, noch unübertroffen. Er ist auf seinem Instrumente der hinreißendste Sänger. Wer ein Meteor der Zeit, einen Paganini erwartete, der hat sich gewaltig betrogen. Bernhard Romberg mißbraucht sein Instrument nicht zur Zerstörung der Kunst. Er hat gefühlt, daß Künstelei außer den Grenzen der Aesthetik liege. Er ist diesem Gefühle bis zur Stunde treu geblieben. Was er von seinen eigenen Compositionen spielte, hab' ich vergessen. Das ist auch gleich. Ich sah nur den vierundsechzigjährigen Mann, da er oben auf seinem bescheidenen Stühlchen saß, seinen Stradivari wie einen Enkel zwischen den Knien kosend. Aber als er begann, seine Tonblitze zu versenden, da ward der Stuhl zum Thron, der alte Mann zum König und zum Beherrscher der menschlichen Seele. Was außer Ries' vortrefflich executirter Ouverture des Don Carlos bei dem Concerte vorging, und noch als Zwischenpièce angewandt wurde, wüßte ich nicht mehr, wenn mich nicht eine italienische Baßbravourarie — ein Satyr unter Liebesgöttern — aus meiner classischen Begeisterung gewaltsam aufgerüttelt hätte.

Menter und Mittermayr.

Wer das Violoncello und die Geige in ihrer innigſten Verſchmelzung hören will, muß Menter und Mittermayr hören. Es iſt ein Ehebündniß zwiſchen dieſen beiden Inſtrumenten, das man nicht ahnt, wenn es ſolche Künſtler nicht einſegnen. Mittermayr iſt Schüler des pariſer Conſervatoires, ſein Spiel iſt ſehr rein, nett und punctirt, ſein Bogen kräftig, ſein Staccato ausgebildet. Mechaniſche Fertigkeit ſetzt man voraus — aber hier iſt der Zwang der Schule bereits abgeſtreift, und ſie erſcheint unabhängig von jeder Feſſel. Die Jugend dieſes Künſtlers berechtigt zu noch höhern Anſprüchen, namentlich zu denen, welche das Gefühl an den Künſtler macht. Dieſes darf bei aller Bewunderung nicht leer ausgehen. — Mit ſeltener Vollkraft, Ton und techniſcher Sicherheit meiſtert Menter ſein Inſtrument. Er befriedigt auch die Anſprüche an den Geiſt; in ihm ſcheint ein ſchaffender Genius zu wohnen. Sein Adagio beſteht nicht blos aus Bogenſtrichen und langgehaltenen Noten.

mit melismatiſchen Figuren durchwebt: — es iſt Geſang, — ein recht draſtiſcher dazu, der durch ſeinen Tenortimbre die Saiten des Herzens mit fibriren macht. Menter ſoll ſich ſelbſt gebildet haben, und nur guten Muſtern und ſeinem eigenen Gefühl gefolgt ſein. Deſto ehrenwerther. Aber des königlichen Primarius aller Celliſten, Romberg's Eleganz, Naivetät, Poeſie vermißten wir doch mitunter. Die beiden Künſtler ſpielten dreimal in unſern Mauern; in Riefſtahl's Soirée: Trio von Beethoven (C-moll), Mozart's Clavierquartett (G-moll) mit Ferdinand Hiller's und Onslow's Quintett (D-moll); im Theater: Compoſitionen von Lafond, Menter und Kummer, und im Muſeum: ein Duo für beide Soloinſtrumente, unbenannt. Ich hätte nur gewünſcht, daß die Richtung in der Wahl ihrer Compoſitionen ſtets eine edle geweſen wäre. Der gute Glaube an den äſthetiſchen Geſchmack eines Virtuoſen bekommt einen gewaltigen Stoß, wenn dieſer gleich a priori mit einem Modeproduct auftritt. Ein auf Effect berechnetes Potpourri unter den Bogenſtrichen zweier Meiſter, iſt die Schminke auf der Wange eines Herkules. Dieſe Andeutungen indeſſen reichen nicht an unſere Dankbarkeit für die genußvollen Stunden, die uns Menter und Mittermayr ſchafften.

Concert Lipinsky's.

Erster Violinist des Kaisers von Rußland.

Lipinsky ist im strengen Sinn des Worts Meister auf seinem Instrument. Er vereinigt den grandiosen Ton mit der Zartheit des Vortrags, wozu Geschmack beiden die priesterliche Weihe gibt. Edle Einfachheit in großer Vielseitigkeit bezeichnend, verschmäht er die Charlatanerie der Nachahmung. Er imponirt ohne Flitter durch das gediegene Gold, das in seiner Geige verborgen. Er ist einer von den Wenigen, welche die Kunst über der Kunst vergessen machen. Er spielt nicht wie Paganini oder wie Spohr, nicht wie Molique oder Haumann: er spielt — wie Lipinsky, und verdient, seinen eigenen Weg gehend, der Ephorus einer Kunstjüngerschaar zu sein. Seine Compositionen sind weder Ecaillearbeiten, noch Crispinaden; sie bilden nach einem durchdachten

Plan ein rundes Ganzes, ſind melodiös ohne Tändelei, harmoniſch ohne Schwulſt, ungewöhnlich, ohne barock zu ſein, grammatikaliſch, correct und ſatzrein. Er ſpielte ein Concert militaire von ſich, Variationen von Beriot und eigene Varitionen über ein Roſſini'ſches Thema.

Conrad Baldenecker.

Dieſes jungen Virtuoſen jährliches Concert zum Beſten der hieſigen Irrenanſtalt bewieß wieder, daß unſer Wohlthätigkeitsſinn noch in vollſter Blühte ſteht. Dieſer zwölfjährige Mann war der Held des Abends, und übertraf jede Erwartung. Seit dem letzten Jahre, da ich ihn hörte, hat er ſeine Künſtlerbahn mit Siebenmeilenſtiefeln durchſchritten. Ich bin kein Freund von ſogenannten Wunderkindern, deren Horoſkop auf der blaſſen Wange geſchrieben ſteht. Ich ſehe allemal das Ende davon. Dieſer Frühruhm ertrinkt im Lethe, und das junge weltumſegelnde Genie rumpelt allmählig doch in die nothwendige Trottmühle des roſtigen Lehrerthums ein. Wenn mich nicht Alles trügt, ſo gehört unſer junger Concertgeber nicht in dieſe verſchrumpfende Claſſe, denn es ſpricht ein gar mächtiger Funke innern Lebens aus

dieſem Taſtenſpiele, deſſen Mechanik bereits ſeiner Vollendung nahe iſt. Was Nerv, Rapidität des Vortrags, und eine auffallende Tactfeſtigkeit bieten können, iſt jetzt ſchon in dem Spiele dieſes Knaben vereinigt, und wird er nicht von der Eitelkeit des Ambulirens beſeſſen, ſo muß er frühzeitig ſchon (was practiſche Virtuoſität betrifft) in die Reihe der erſten Cembaliſten treten. Er erregte durch das ſchöne Kalkbrenner'ſche Clavierconcert (A-moll) und die allbeliebten Variationen di Bravura über Méhul's Romanze: «Ich war Jüngling», von Herz, einen wahrhaften Enthuſiasmus. Den darauf folgenden Winter producirte unſer Pianiſt im Muſeum Kalkbrenner's ſchwieriges Concert (E-moll) und die große Phantaſie (H-dur) aus dem Gedächtniſſe, unter dem Beifalle aller anweſenden Kenner. Durch beſondere Nettigkeit des Anſchlags und der perlenden Paſſage beurkundete er an dieſem Abend ſeine Progreſſen. Daß er aber nicht zu jenen Automaten gehört, die nach dem abgelaufenen Uhrwerk einiger Concerte, auch mit all' ihrer Kunſt am Ende ſind, bewies er jüngſt in einer Geſellſchaft von Muſikern, deren Argumente er mit ſo viel Sicherheit als Leichtigkeit löſte. Man gab ihm z. B. ein Thema in zwei Theilen, worunter er, ohne Benutzung eines Inſtruments, erſt mehre Clavier-, dann eine Quartettbegleitung mit grammatikaliſcher Correctheit legte;

dann las er aus einer ihm unbekannten Partitur ohne Anſtoß, und transponirte eine und dieſelbe Uebung aus Bach's temperirtem Clavier in verſchiedene Tonarten. Sein Vater, aus der rapiden Schule des Aloys Schmitt hervorgegangen, iſt ſein Lehrer in der Praxis, Ferdinand Keßler in der Theorie. Wird die geiſtige Erkenntniß, werden die ſchlummernden Gefühle dieſes Knaben erwacht ſein, ſo ſteht er ſo geleitet bald auf dem Vorgebirge aller guten Hoffnungen.

August Möser.

Der Violinvirtuose August Möser spielte hier zwischenactlich. Wenn es etwas Außergewöhnliches wäre, daß Kinder noch im Flügelkleide über die eigentlichen Grenzen ihres Fassungsvermögens heraus Sprossen treiben, so würde mich diese Erscheinung wirklich in Erstaunen gesetzt haben. In den Jahrhunderten eingebildeter Zauberei wäre dieser kleine musikalische Hexenmeister wenigstens verbrannt worden, aber heutzutage, bei dieser allgemeinen Entwickelung und Frühreife des menschlichen Geistes, bei Schlag auf Schlag auf einanderfolgenden immer wunderbareren Erscheinungen wachsender Industrie, gehört es zu den Täglichkeiten, wenn der Veteran vis-à-vis seines Jüngers in Verlegenheit kommt. Herr Concertmeister Carl Möser, bekanntlich als Violinist sehr geschätzt, macht jetzt Kunstreisen mit seinem hoffnungsvollen zehn- bis zwölfjährigen Sohne, und erntet überall verdiente Be-

wunderung. Erſt ſpielte der Letztere allein — ſo ein quodlibetartiges Ding, Phantaſie und Variationen genannt, von Kalliwoda, und ſpäter ſpielten Beide ein Doppel-Concertino — ein ditto tolles Mixtum aus Spontini's Nurmahal. Wo Vater und Sohn auftreten, da ſollte auch der heilige Geiſt der Compoſition nicht fehlen. Aber da es ebenfalls zum Zeitgeſchmack gehört, in den pontiniſchen Sümpfen muſikaliſcher Literatur bis an den Hals waten zu müſſen, ſo ſage ich weiter darüber Nichts, ſchüttele den Aerger ab, und entſchädige mich an der Erinnerung des jungen Virtuoſen. Der kleine Menſch ſpielte gerade mit ſo viel Seele, als in einem ſolchen Körperchen Raum hat, und das iſt wol ein Spiegellob für manches große Génie postiche! Dabei zeichnen ihn jetzt ſchon Ruhe, Sicherheit, eine gewiſſe Eleganz der Paſſage, ein alter feſter Bogenſtrich und eine auffallend reine Intonation aus. Er erregte einen Enthuſiasmus, der ſich nur bei leerem Hauſe ſchlecht ausnimmt. Ich möchte daher jedem hier durchreiſenden Virtuoſen rathen, ſich bei Herrn Loiſſet in den Zwiſchenacten hören zu laſſen, wenn er wirklich gehört ſein will. Er kann dort, ein zweiter Orpheus, zugleich den Einfluß der Muſik auf die animaliſche Natur beweiſen.

Sophie Bohrer.

Diese kleine Fee gab im August 1837 im hiesigen Saale des Cäcilienvereins Concert. Das Publicum war klein, und bestand, außer der Familie des Herzogs von Cambridge und einiger Honoratioren, meistens aus Künstlern. Aber diesen stand der Verstand still von dem, was sie sahen und hörten, und jetzt noch, nachdem auch ich nüchterner geworden, traue ich kaum noch meiner Erinnerung. Ich übergehe die anerkannte Virtuosität A. Bohrer's, die sich nach der Trennung von seinem Bruder, dem Violoncelliſten, seit den Jahren, da wir ihn nicht mehr gehört, merklich noch steigerte; ich sage Nichts von dem Duett aus «Templer und Jüdin», von Schubart's Ziegenglöcklein und Weber's «Dernière pensée», Nichts von Mozart's Arie: «Zeffiretti» — Idomeneo; — ich concentrire meine ganze

Kritik auf das Clavierspiel der kleinen achtjährigen Tochter Bohrer's. Man denke sich ein pures Kind, einige Spannen hoch, das mit Mühe seinen Clavierstuhl erklettert; ein Kind, das mit seinen Händchen noch lange keine Octave spannt, mit seinen Füßchen kein Pedal erreicht; ein Kind, das in heiterer Unschuld zu seinem Griffbrete läuft wie zu der Puppe; und man denke dabei den Anschlag eines Mannes in seiner besten Kraft, die Passagen eines Herz und Kalkbrenner perlend, rund und nett, die Accorde tief und voll, die Sprünge tändelnd sicher, dabei nie eine unreine Note, auch nicht in den Doppelgriffen; daß es macht, was es doch nicht machen kann, denn man hört dennoch die Octavengänge, die es bewunderungswürdig schnellt, man hört das Pedal (horizontal getreten); kurz, man denke sich ein Kind, das mit einem Ausdrucke tiefer Empfindungen spielt, und man hat ein treues Bild der Sophie Bohrer. Und bei diesem Allem kein Zeichen von Erschöpfung, obgleich es Alles erschöpft, was die tüchtigsten Cembalisten machen. Es ist nicht zu beschreiben, man muß das selbst hören. Diese Erscheinung ist zu außerordentlich und wirklich phänomenartig, als daß die innern Schätze dieses Kindes nicht einst zu großen Resultaten führen sollten. Das Kind hat bis jetzt noch seine Mutter zur Lehrerin gehabt, und da seine Leistung in gar keinem Verhältnisse zur

Zeit, zum Alter und zu der Kraft steht, so kann nur ein außergewöhnliches Talent in ihm wohnen. Gleichsam electrisirt verließen wir den Saal. Von allen Seiten aufgefordert, gab das Wundermädchen gleich darauf noch ein zweites Concert, und machte denselben allgemeinen Eindruck. Folgendes Urtheil eines jungen Mädchens, das vor mir saß, war so überraschend als treffend: «Man glaubt immer, in dem Kinde wäre ein Großes versteckt!»

Die Mandoline des Herrn Vimercati.

Die Mandoline gehört in das Geſchlecht der Laute oder Cither, die anfangs, wie die urſprüngliche Lyra (Tetrachord), nur mit 4, und nach und nach mit immer mehr Saiten bezogen ward. Die Laute reicht bis in die graueſte Ritterzeit hinauf, wurde aber erſt zur Zeit der Kreuzzüge allgemein. Die Minneſänger, die ſchwäbiſchen Dichter, die Troubadours bedienten ſich ihrer. In Spanien und Italien nennt man ſie Mandoline (eigentlich Mandora oder Testudo minor.) Laute, Cither oder Mandoline werden vermittelſt eines Federkiels, Hölzchens oder eines Fingers der rechten Hand geſpielt. Die heutige Guitarre iſt eine neuere Conſtruction davon. Herr Vimercati leiſtet das Unglaubliche auf dieſem an und für ſich ganz tonarmen Dinge, das er zum Soloinſtrument erhebt, und mit bewunderungswürdiger Fertigkeit, und,

was noch weit mehr ſagen will, mit Geſchmack behandelt. Und dennoch iſt das Alterthümliche, das in Ton- und Spielart dieſes kleinen Inſtruments liegt, nicht ganz zu verwiſchen, ſo daß man ſich unwillkürlich hinauf phantaſirt in jene Kinderzeit der Muſik, da noch Enthuſiasmus für das Ritterweſen und religiöſe Schwärmerei Dichtung und Geſang zur Darſtellung der Gefühle machte.

Die Streichcither des Herrn Petzmeyer.

Der Künſtler producirte dieſes von ihm erfundene Inſtrument. Dieſe neue Erfindung deutet mehr auf den Urſprung der griechiſchen Lyra, deren Saiten über einen runden Boden geſpannt waren *), die, zwiſchen den Knien gehalten, geſpielt wurde, und ſo einige Aehnlichkeit mit einer liegenden kurzhalſigen Laute hatte. Die urſprüngliche mit zwei Saiten beſpannte Cither aber ſteht aufrecht, und ihre gefällige Form hat ſich bis in unſer Zeitalter erhalten. Daß nun die Cither des Apollo den Namen «Lyra» trägt, mag Burette verantworten. (Dissert. sur la symphonie des anciens etc.) Hrn. Petzmeyer's Streichcithér nun iſt eine Art von liegender Laute. Der Künſtler ſpielt ſie ſitzend, indem die Finger

*) Die Form der Schildkröte ſoll die erſte Idee zu dieſem Inſtrument gegeben haben.

der linken Hand senkrecht die Saiten des kurzen Halses niederdrücken, während die rechte den Bogen führt. Ich habe die nähere Construction nicht geprüft, allein der Ton ist klein, sourdinenartig, feenweltlich, und kann nur durch geschmackvollen Vortrag Theilnahme erregen; und der Künstler erregte auch diese Theilnahme in recht artigen Compositionen von sich. Aber ich fürchte dennoch, diese neue Erfindung wird das Schicksal aller ähnlichen neuerer Zeit haben. Hr. Petzmeyer ersinne sich ein Instrument für unsere Tartarus-Oper, das alle bisherigen Lärmeffecte der Orchester in sich vereinigt, eine Universaltrommel, eine Matadorpfeife oder ähnliche, und ich bürge für den Erfolg.

Ueber Gesangschule.

(In Beziehung auf Madame Fischer-Achten.)

Schule, sagt man, sei die erwärmende Kunstsonne, und wohin ihre Strahlen fallen, beginne das Leben nach den Gesetzen des Schönen. Aber doch nur für den, dem die Natur Schönheitsgefühl ins Herz gelegt hat? und dann ist die sublimste Schule doch nur Resultat dieses Schönheitsgefühls, und repräsentirt sofort ihre Kraft wieder durch die festgestellten Regeln und Formen desselben.

Und was ist Schule für den, der da glaubt: sie — hier die musikalische — sei eine Art von Taxe, vermöge welcher man sich vier bis sechs Jahre lang mit dem Studium theoretischer Regeln und practischer Figuren unaufhörlich abmühen müsse, und ein echter Sänger dürfe sich dieser Fessel nicht eher entledigen, bis er die Pallisaden der Scalen glücklich durchbrochen und die da-

hinter lauernden Feinde: Triller, Rouladen u. ſ. w. endlich beſiegt, — und oft mit dem Verluſte des Organmetalles beſiegt — wenn er glaubt, das forciren zu müſſen, wozu ihm Anlagen fehlen, oder wenn er ohne Weiteres den Lorber uſurpirt, da er ſich doch kaum (man blicke vergleichend um ſich) die Mittel angeeignet, die nur unter gewiſſen Bedingungen zum Zwecke führen.

Wer freilich in dieſen Beziehungen das Wort Schule nimmt, für den iſt Madame Fiſcher-Achten keine ſchulgerechte Sängerin.

Erlaubt aber die ſtrenge Kritik, daß Natur gütig vorgebaut und durch Talente und mechaniſche Mittel ſolche Abmühungen überflüſſig gemacht habe, daß es zuweilen nur leichter Hebel bedürfe, um ſchwere Maſſen in Bewegung zu ſetzen *) — wenn dazu noch reines Gefühl des Schönen (Geſchmack) dieſe angebornen Kräfte adelt, und ſich, unbekümmert um Vorhergegangenes oder Beſtehendes, durch die eigene Intenſität zum Muſterbilde erhebt; wenn ſie ferner der poetiſchen Auffaſſung, mit ſolchen Talenten im Bunde, den Sieg über ſteife Ma-

*) Ich rede hier nicht von Inſtrumentalvirtuoſität, wo die mechaniſchen Mittel nicht angeboren ſein können, wie beim Geſang, und welche ſich, trotz aller intenſiven Kräfte, anzueignen eine ſtillſchweigende Bedingung iſt.

ſchinerie einräumt, — dann wird ſie unſere Künſtlerin zu einer der erſten Heroinen des Geſanges erheben.

Allerdings muß Madame Fiſcher-Achten unter vernünftiger Elementarleitung ihre Naturanlagen entwickelt haben. Aber die eigentliche Schule erhielt ſie ſchon in der Wiege als Pathengeſchenk, indem Euterpe ſelbſt ihr Herz, Stirn und Lippe küßte. Indeß alle Meiſter der Welt hätten ſie das nicht lehren können, wodurch ſie eigentlich ihr Publicum hinreißt. Mad. Fiſcher-Achten war ſchon als Schülerin die Meiſterin ihrer Lehrer, und was ſie iſt, iſt ſie durch ſich ſelbſt geworden.

Ich kenne Pedanten, welche ihr Urtheil a priori nur nach irgend einer Lieblingsmethode einrichten, welche der arme Sänger mit großen Löffeln verſchluckt haben muß; oder nach der Himmelsgegend, woher er gezogen kam; oder ob der Name ſeines Führers auch mit einem i oder o endet! —

Das Alles aber ſind dem Publicum unweſentliche Dinge, ſobald es ſich dem angenehmen Eindrucke überlaſſen kann, den ein tiefgefühlter, geiſtreicher Geſang auf daſſelbe macht. Das große Publicum entſcheidet am Ende doch am ſelbſtſtändigſten, und ungeblendet durch Vorurtheil oder Oſtentation. Es ſitzt auf dem Orakelſtuhle der Pythia. Sein Urtheil wird zur Gottes-

ſtimme, da es ſich in ſeinem dunkeln, ſympathetiſchen Drange des wahren Schönen wohlbewußt iſt.

Und wäre uns Mad. Fiſcher-Achten plötzlich aus den Wolken gefallen — in einer Hinſicht iſt ſie's auch — wir hätten die Frage: «Woher? wodurch?» vergeſſen, und des critiſchen Secirmeſſers nicht bedurft, um unſers Genuſſes froh zu werden.

Mad. Fiſcher-Achten beſitzt eine Stimme, die vom eingeſtrichenen C bis zum dreigeſtrichenen E hinauf, bei dem gleichmäßigſten Regiſter und äußerſt reiner Intonation, jede Nuance der Empfindung, ohne organiſche Feſſel, zuläßt, und deren Klang am treffendſten mit einer italieniſchen Geige zu vergleichen ſein dürfte. Eine Stimme, die Biegſamkeit, Schmelz und Stärke genug in ſich vereinigt, um in den verſchiedenartigen Partien einer Myrrha, Pamina, eines Sargines ſelbſt den eigenſinnigſten Krittler zu befriedigen.

Mad. Fiſcher-Achten hat vollkommen inne, was man unter mimiſchem Geſang verſteht; denn ihre Züge ſind der Abglanz ihrer Tonberedſamkeit; und da ihr leicht anſprechendes Organ ſo zu ſagen auf ihren Lippen ſitzt, ſo wird ſie nie Gefahr laufen, ihre Stimme, bei gemäßigter Beſchäftigung, vor der Zeit einzubüßen! Anſatz und Portament ſind für die deutſche Geſangsweiſe vorzüglich geeignet. Würde aber Mad. Fiſcher-Achten einen

Werth hinein legen, ſich ausſchließlich der italieniſchen zu widmen, ſo würde es ſie unſtreitig bei der ihr angebornen Fertigkeit, bei den ſchönſten Anlagen zum Trillerſchlage, bei ihrem ausgebildeten Grupetto u. ſ. w. nur wenig Nachſtudium koſten, ſich die wahre italieniſche Manier, eine brillante Bravour, mit derſelben eigenthümlichen Rapidität und Accentuirung anzueignen *).

Die Deutlichkeit ihrer Ausſprache gibt einen neuen Beweis, wie ſehr dieſelbe geeignet iſt, dem Tone Charakter und rhetoriſche Bedeutung zu geben. Wo man lieber fühlt als berechnet, lieber genießt als zergliedert, iſt es um die Definition eine undankbare Arbeit; ſie bleibt immer ein todter Kupferſtich nach der Natur.

Ich ſchließe nur noch mit der Bemerkung, daß Mad. Fiſcher-Achten eine von jenen ſinnigen Künſtlerinnen iſt, die ein augenblickliches Imponiren verſchmähen, aber ſich deſto ſicherer die bleibende Gunſt erwerben. Sie haſcht nicht nach Effect, aber erreicht, vom reinen Hauche ihrer Muſe angeweht, faſt willenlos in jeder

*) Unſere neuern Opern, oft ſo ſehr ohne alle Conſequenz des Styls gehalten, daß ſich nicht ſelten in einer und derſelben Geſangpartie die Schulen dreier Nationen vereinigen, machen ja ein vielſeitiges Talent, wie das unſerer Künſtlerin, zur Bedingung!

Partie die erneuerte Liebe ihrer Mitkünſtler und des Publicums.

Vater Goethe ſagt:

Oft, wenn es erſt durch Jahre durchgedrungen,
Erſcheint es in vollendeter Geſtalt.
Was glänzt, iſt für den Augenblick geboren;
Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.

Madame Schodel als Donna Anna.

Es hätte keiner weitern Darstellung bedurft, als die der Julia und Anna, um mit Bestimmtheit ermessen zu können, daß Mad. Schodel eine der Berufenen im Fache hochtragischer Charaktere ist. Vorzüglich gelungen sind ihre Affecte, besonders die der Leidenschaft, und ihr Spiel, voll edler Haltung, beurkundet eine angeborne Majestät des Weibes. Hier ist nichts ängstlich Gemachtes, Berechnetes; hier sind nicht Lücken sichtbar, die aus der Verlegenheit entstehen, wenn die Berechnung zufällig trügt. Symmetrisch greifen die Haupträder ihrer echt dramatischen Leistungen in einander. Richtige Auffassung des Charakters und ein durchgefühltes Eindringen in den Geist der Composition scheinen mir die Grundzüge ihrer artistischen Bildung zu sein. Deßhalb erhebt sie das Publicum auf ihren Standpunct, und man übersieht

hier Mängel der Technik als wenig bedeutend, die da nur deſto greller hervortreten, wo die Intelligenz im Schatten ſteht. Mad. Schodel hat durch und durch verſtanden, was ſie aus ihrer Anna machen wollte, und nicht weniger gegeben, als was Mozart ſonnenklar durch ſeine Töne gab, und was ſich durch keine Deutung, auch nicht durch Subtilitäten in Callot's Manier, deuteln oder wegphantaſiren läßt! In wie viel Atome wollen überhaupt die tauſend heterogenen Deutungen über einen und denſelben Gegenſtand die Grundidee des Künſtlers, namentlich des Malers und Tonkünſtlers, verfälſchen und zerſtückeln? Die einfachſte Idee — beim Componiſten oft nur ein dunkles Gefühl — erſcheint in all' den Reflexen wieder, die vom Hohlſpiegel bis zum Mikroſkop alle geſchliffenen und ungeſchliffenen Gläſer rückſtrahlen. Mozart, unter allen Tondichtern der Anſpruchloſeſte, aber gerade deßwegen auch unverworrenſte, treffendſte, — Mozart ſollte ſeine Charaktere erſt durch ein Labyrinth von Chimären gezerrt haben, ehe er das reine Gold ſeiner Töne über ſie ergoß? Was bliebe z. B. an dem Helden unſerer Oper, dem Giovanni ſelbſt, übrig, wenn er von all' den unzähligen Erfindungen, womit man ſeinen Charakter aufputzt, auch nur ein mattes Gepräge trüge? — Zu wie vielen ſinnwidrigen Meinungsproceſſen hat nicht ſchon das gute Zerlinchen Anlaß

gegeben? — Und ein solches zerstückeltes Phänomen wäre dann der Impuls dieser durchgehends verständlichen, von allen Täuschungen der Sinne befreiten Musik gewesen?

Diese Anna, sage man was man wolle, verliert sich nicht allzuweit außer den Grenzen einer Weiblichkeit, deren Empfindung, durch das ungewöhnliche Ereigniß angeregt, gereizt wird, und die auch Furie werden kann, sobald eine frevelnde Hand ihre anerzogenen Begriffe, ihr Ideal antastet. Daß der Dichter (Abbé da Ponte) seine Anna aus Laune unter die Notabilität versetzte, und daß Mozart über alle seine Charaktere der Töne Adel goß, diene auch hier als ein Maaßstab der Beurtheilung. So sah ich immer diese Anna, so sah ich Mad. Schodel Mozart's Musik wohlverstanden in Anna's Charakter übertragen. Ich sah ein Weib vor mir, ein tief beleidigtes, empörtes, das sich rächen will an dem Mörder des Vaters. Nicht mehr und nicht minder. Aber ich sah es auch so ganz und innig gefühlt vor mir, daß mir bald die Thränen in die Augen traten, bald das Haar sich sträubte.

Die Masse von Ton harmonirt ganz mit der Majestät ihrer Plastik; daher haben ihre Cantilenen wol nicht das Zauberische, Selische, Gemüth und sanftere Empfindungen Erregende; deßhalb bewegt sie in dem Adagio des Maskenterzetts und im Larghetto der zweiten Arie

weniger das Mitgefühl, als bei allen Stellen leidenschaftlichen, feurigen Ausdrucks. Von höchst draſtiſcher Wirkung war daher die Scene, wo ſie den erſchlagenen Vater findet und ihn ins Leben zurückrufen möchte; die des Racheſchwurs vor und in dem herrlichen Duett mit Gusmann, und die des berühmten Recitativs mit der ſchwer durchzuführenden D-dur-Arie. — Nicht der Frevel in dem Kirchhof-Duett, nein, dieſer Ton voll des herzzerreißendſten Jammers, oder des nach Vergeltung lechzenden Rachegefühls drang hinab ins Schattenreich, und lieh dem Gemordeten die Hülle. Daß ihre Züge nicht markirt genug gebildet ſind, um eine hervorſtechende Mimik zu geſtatten, gewährt ihr etwas Geiſterartiges, Räthſelhaftes, das ihr wol nicht oft, aber hier gewiß zu ſtatten kömmt. Dieſe Frau müßte eine Medea ſein nach dem Herzen Cherubini's, wie ſie eine Anna iſt nach dem Herzen Mozart's. Was mir im Einzelnen noch bemerkenswerth erſcheint, ſind ihre ausgebenden Mitteltöne von $\overline{D}$ bis $\overline{\overline{D}}$, welches Diapaſon ich die Converſations-Octave nennen möchte, und vorzüglich im Enſemble erfreuliche Dienſte leiſtet; ferner die ſchärfere Reſpiration auf dem Conſonant H, wenn der gepreßte Seufzer der ſchweren Bruſt entfliehen ſoll; das plötzliche Abbrechen eines hohen Portamento's, als ſei der Schmerz über allen Ausdruck; das Ziehen eines Tones in den andern,

das sie am rechten Orte, selten und desto wirksamer anbringt, und endlich die ungeschwächte Ausdauer, womit sie ihre Partie durchführt.

Aber kein Licht ist ohne Schatten. Hierher gehört zur schärfern Rüge: die Einförmigkeit gewisser Lieblingsbewegungen und eine oft störende Unsicherheit der Intonation. Daß im Ansatze der höhern Corden ein gewisses Klemmen hörbar wird, daß ihr Grupetto häufig nicht rund und verbindend ist, daß sie manche Periode mit kleinen Pralltrillerchen beginnt, und am Schlusse einer Nummer die vorletzte Note, als einen — um Effect hervorzubringen — die Harmonie störenden Vorhalt oft einen halben Tact früher anfängt, sind Dinge, welche die Kritik, da dieselben von so schlagenden Vorzügen der Intensität überstrahlt werden, einer Sorglosigkeit zuschreiben muß, wovon mehr oder weniger, auch der ausgezeichnete Künstler nicht befreit ist.

Sabina Heinefetter.

.....Aber der goldgelockte Sohn der Latona that noch mehr für seine Jünger. Er sandte uns die Sabina Heinefetter; und damit dieser mein unwillkürlich begonnener Ton mich nicht, wie Green, über meine Sphäre trage, so öffne ich dem Enthusiasmus ein Paar Ventile und schwebe doch lieber nicht allzuhoch über dem Irdischen einher. Das ist nun einmal eine Sängerin, die ihren Vortheil versteht. Sie ist weder eitel noch schwach genug, um vernünftigen Forderungen nachzugeben. Sie singt nie über ihre Kräfte und nur das, was ihr zusagt. Ihr Organ ist für die italienische Manier gebaut, davon zeugt schon der reine italienische Timbre ihrer goldnen Stimme. Spontini, Weber, ¾ Marschner, etwas Meyerbeer und alle Nachbeter dieser Schreibart wären ihr zu Würgengeln geworden. Darum unterschreibt sie auch

keinen Panisbrief an einer Bühne, wo ein feststehendes Repertoire der Fesseln zu viele bietet, um von einem aufbrausenden Temperament im Gefühl der Devotion geduldet zu werden. Dieses Princip schützt sie auch vor geistiger Veraltung oder Verflachung, und drückt ihrem Ruf den Stempel lebenslänglicher Unsterblichkeit auf. Sie durchschwärmt meteorisch alle musikalischen Staaten, bereichert Ansicht und Erfahrung, frischt ihre Phantasie auf, und wird nie in Einseitigkeit verrosten. Wo sie Lorbern und Geld erwirbt, ist ihr Vaterland. Noch klingt sie nach in unserm Ohr, und schon fliegt sie dem Mutterlande dieser Klänge zu. Sie gab hier vier Rollen: den Romeo, die Amina, Norma und zu Guhr's Benefice die Desdemona. Nichts über ihre Leistungen im Einzelnen. Ich lieferte nur überflüssige Commentare zu Beurtheilungen, die sie, von Gründen unterstützt und ohne das beliebte Vergötterungssystem loben. — Zu bedauern ist nur, daß ihre Stimmlage sich immer mehr zur Tiefe neigen wird, welches häufige Transpositionen erfordert. Ich glaube nicht stark an die Charakteristik jeder einzelnen Tonart, und bin überzeugt, daß im Ganzen die Wahl der Tonart in der Oper häufig von einer verwandten Folge und von der Berechnung des Stimmenumfangs der Sänger, namentlich der Ensembles und Chöre, abhängt. Aber der Effect verliert doch seinen

schönsten Reiz, sobald Partien, für den hohen Sopran geschrieben, sich in den tiefern Registern bewegen müssen, wie überhaupt — die Erfahrung rechtfertigt diese kühn scheinende Behauptung — jede Altstimme mehr oder weniger des natürlichen Zaubermittels für das Ohr entbehrt.

Mag dieses, verbunden mit der Andeutung, daß sich unser Gast zuweilen einer gewissen Nonchalance überläßt, die ihren Melismen hin und wieder den rhythmischen Accent raubt, oder ihrem Portament das Durchgreifende, und daß ihrer Coloratur — namentlich aus der Tiefe in die Höhe — nebst einer unschönen Kinnbewegung zuweilen dem Flattern eines Atlasbandes im Winde gleicht, mag das zu den lichtgebenden Schatten gehören; mag sogar die Blühtenzeit des imposantern aber mehr mechanischen Concertgesanges größtentheils bei ihr vorüber sein; desto verdienstvoller, wenn die Intellectualität dafür sich eigene Bahn bricht und sie zu den wenig Berufenen erhebt, die im echt hochtragischen Genre, sobald Leidenschaft darin vorherrscht, ihr Patent gelöst haben. Was den antiken dramatischen Gesang und die plastische Darstellung betrifft, wird sich S. Heinefetter immer oben erhalten. Aber sie singt und spielt mehr mit dem Geiste wie mit der Seele, deßhalb ergreift sie auch mehr

als ſie rührt. Sobald ſie die Bühne betritt, unterwirft ſie ſich ihre Mitſpielenden unbedingt, und man mag von ihr lernen, wie man Pauſen durch Mitintereſſe an der Handlung ausfüllt.

Henriette Carl.

Sie ist eine Sängerin, welche mit einem volltönenden Organ zu singen versteht, mit einer schönen Figur ein nobles Spiel verbindet, den Charakter ihrer Partie treu aufgefaßt wiedergibt, und mit einem richtigen Verstande die Regungen des Gefühls leitet. Wer Details verlangt, dem füge ich noch hinzu, daß die Mittel der Dem. Carl sich vorzugsweise für die italienische Oper eignen, daß ihre grandiose Altstimme bis ins kleine F hinunterreicht und, seltsam genug, in die Wolken des dreigestrichenen D — E greift; daß sie eine brillante Coloratur und einen vollkommen ausgebildeten Triller besitzt, ihre chromatischen Läufe herab und hinauf gleich deutlich perlen, daß ihr kräftiges Organ seltener Biegsamkeit fähig, und der Vortrag elegant und im mezza voce hinreißend ist. — Aber nicht allein zu dem italienischen Genre neigen sich ihre Mittel. Sie

bewies als Donna Anna durch des Schmerzes innigen Ausdruck, durch Portament und Geberde, daß ſie auch die Elemente der deutſchen Schule richtig erfaßt. Der Aplomb ihrer Tiefe iſt ſehr wirkſam; doch iſt zu rathen, nicht öfter davon Gebrauch zu machen, als die dramatiſche Situation gebietet, damit derſelbe mehr als Reſultat der Nothwendigkeit als der Abſicht erſcheine. Ihre Töne der zweigeſtrichenen Octave ſtehen mit dem Timbre der Tiefe nicht ganz im Verhältniß, welches die gewöhnliche Erſcheinung bei Original-Altſtimmen iſt, die einen großen Umfang der Regiſterreinheit vorziehen. Ihre Ausſprache errinnert ein wenig an das gelobte Land der Tonkunſt, ihr neues Vaterland, iſt aber nicht ſtörend. Die vielſeitigen Verdienſte der Dem. Carl wurden durch einſtimmiges Bravo der Kenner in den Partien der Desdemona, Straniera, Donna Anna und Anna Boleyn gekrönt.

Großes Vocal- und Instrumental-Concert der Madame d'Alberti,

Primadonna assoluta mehrer königlichen Theater Italiens, im hiesigen Schauspielhause.

Eine Primadonna assoluta in Italien ist eine unumschränkte erste Sängerin, d. h. sie genießt ausschließliche Vorrechte, und ist im Besitz aller ersten Partien in der Opera seria sowol, wie in der Opera buffa. Wird sie unpäßlich, so tritt die altera Primadonna (die andere — zweite — erste Sängerin) an ihre Stelle. Gefällt es nun der Assoluta dennoch, zu singen, so darf sie noch am Spielabend ihr Vorrecht behaupten und die Bühne betreten. Dagegen verfällt sie einer verhältnißmäßigen Geldbuße, sobald durch ihre Schuld eine angekündigte Oper unterbrochen, oder nicht gegeben wird. Diese Vor- und Nachtheile genießt eine Assoluta an allen Theatern, wo sie für die Carnevals-Stazione engagirt ist,

und in dieſer Beziehung kann man eine Assoluta mehrer königlichen Bühnen zugleich ſein. Soweit das Hiſtoriſche. Madame d'Alberti iſt, was Reinheit, Umfang (an vier volle Octaven grenzend), Biegſamkeit und Schule betrifft, eine ausgezeichnete Sängerin. Sie mag mit Recht einer Paſta, Malibran, Lalande und Griſi zur Seite geſetzt werden. Beſäße ſie mehr Metall und Fülle, und verbände ſie mit der Manier auch das Gefühl, ſie hätte Nichts zu wünſchen übrig gelaſſen als — den Triller; ſie würde uns nicht nur in Erſtaunen geſetzt, ſondern auch hingeriſſen haben. Sie ſang eine Arie von Niccolini und zwei von Roſſini. Die aus dem Barbier von Sevilla: «Una voce» kündete ſie auf dem Zettel als «mit neuen Verzierungen» an. Es gibt keine neuen Verzierungen mehr. Wir ſind zufrieden, wenn wir durch eine vielleicht etwas rapidere Zuſammenſtellung die hundertmal wiedergekäuten in, für uns erträglichen Verhältniſſen zu hören bekommen. Die neueſten gleichen immer den Glanzbildern im Kaleidoſkop. Während dieſer Arie zerriß die Stimme der Sängerin. Dadurch keineswegs geſtört, memorirte ſie die Arie, als ſie da Capo verlangt wurde, und deutete gleichſam dadurch an, daß man allenfalls auch ohne Stimme eine kunſtgewandte Sängerin ſein könne.

Reichel.

Reichel iſt, behaupte ich, was Mittel betrifft, der erſte jetzt lebende deutſche Baſſiſt. In ihm ſind Maurer und Fiſcher wieder auferſtanden. So lange Töne an mein Ohr ſchlugen, hab' ich ſo was noch nicht gehört. Die Fülle, gewaltige Kraft und Reinheit des Tones, dieſer Umfang, dieſe Orgelregiſtertiefe, ſo dick und ſonor, als hätte ſie mit Jericho's Poſaunen Brüderſchaft getrunken — dieß kann nur aus den Katakomben eines ſolchen athletiſchen und dabei doch wohlgeformten Körpers kommen. Alle Baßſtimmen, die noch mit dem großen F im Proceß liegen, werden neben ihm zum Tenore. Bei ſo coloſſalen Naturgaben, die (wie alles Coloſſale) ſchon vorn herein imponiren, iſt es deſto erfreulicher zu ſehen, daß dieſelben von einem geiſtigen Princip belebt werden; denn Reichel ſingt nicht blos Noten. Ihr Geiſt iſt ihm

ins Blut getreten, und tief empfunden, erweckt er wieder gleiche Empfindungen. Sein Spiel, weit über das sogenannte Opernspiel erhoben, nähert sich etwas zu sehr der französischen Manier — um immer wahr und charaktertreu bleiben zu können. War daher in seinem Tell Vieles um so effectvoller, so trat dagegen auch Manches chargirt hervor, und machte nicht immer guten Eindruck. In seinem Spiel leuchtet oft die Absicht, hinzureißen, hervor, und diese ist dann gerade das contraire Mittel. Dagegen begleitet er wieder Prosa und Gesang der Mitspielenden mit sprechender Geberde, welches auch wieder recht wohlthut. Sein Sarastro war hier eine ganz neue Erscheinung. Er war nicht der gewöhnliche steife Heilige, der es unter seiner Würde hält, von seinen der Isis geweihten Gliedmaßen einen freien und natürlichen Gebrauch zu machen; und als er zu Paminen die Worte spricht: «Zur Liebe will ich dich nicht zwingen», glaubt man doch, daß er wünscht, von ihr geliebt zu sein, und der holde Jüngling Tamino hat sehr recht, ihm Paminen sobald als möglich zu rauben, da sie unter seinem Schutze weit weniger in Gefahr kommen würde. In der «Heiligen-Hallen-Arie» entwickelt er eine Tiefe, die uns Angst und Bange macht. Er läßt z. B. am Schlusse die Hörner mit Fis H plötzlich abbrechen und tritt einen Schritt vor; es herrscht eine Todtenstille, denn,

was wird nun geschehen? Da setzt er fest und stark das contra H an, läßt es anschwellen und geht durch das Cis und Dis in den Grundton hinauf. Wer da nicht außer sich kommen soll, der gehe in sich. Er ist gewiß der erste Saraſtro, der das contra H aushält und einen Schnurrbart trägt. Diese Tiefe ist indessen zu phänomenartig, als daß sie, oft angebracht, von dauernder Wirkung sein könnte. Reichel singt eigentlich tiefer als man kann. Aber alle seine Vorzüge sind doch nicht im Stande, gewisse Eindrücke ganz zu verwischen, die oft eingeflochtene und theils veraltete Manieren und Manierchen, Ab- und Aufziehen der Stimme, Verwischen der melismatischen Figuren, und mitunter übereilte Declamation hinterlassen. Die unbefangene Kritik darf schon dergleichen andeuten. Ein Künstler wie Reichel, im Besitz solcher eminenten Mittel und geistigen Vorzüge bedarf keine Bestechungsmittel. Er gab den Tell zweimal, den Saraſtro, den Sir George (Puritaner), den Bertram, und seine Verdienste fanden reiche Anerkennung.

Haitzinger.

Der Laureatus Haitzinger brach auch hier ein frisches Lorberblatt, um es zu denen zu legen, worauf er einst ruhen will. Haitzinger bleibt in der Geschichte deutscher Tenoristen immer eine seltene Erscheinung. Er gewinnt, je länger er singt. Die Zeit übt über seine Stimme keine Macht aus; sie vermag wol eine Stradivari braun zu beizen, aber ihr Ton geht immer verjüngter und lebensfrischer aus ihrem Körper hervor. So auch Haitzinger. Als er mit dem ersten Laut die Welt begrüßte, sprach sein Genius: Schach allen deutschen Tenoristen! und so ward er bis zu diesem Augenblick ihr Hannibal ante portas. (Das hier nicht von Wild die Rede ist, versteht sich von selbst.) Haitzinger gibt einen schlagenden Beweis von der Oberherrschaft der Materie, des Tons, der Kraft und der Mittel; denn seine gewaltige,

urechte Tenorſtimme, ſeine kräftige und dabei ſchmelzende Höhe, ſeine bewunderungswürdige Ausdauer, ſeine Zartheit und Präciſion in geſangbaren Figuren, und dabei wieder ſeine verwegen kecke, der Menge imponirende Weiſe, entkräften die großen Untugenden, die auf der andern Seite dem aufmerkſamen Forſcher um ſo weher thun, und die ſind: daß er durchaus die erſten Regeln einer guten Schule verletzt; daß ſein ewiges Tremoliren ewig an den franzöſiſchen Cothurn erinnert, wenn nicht gar an etwas Anderes; daß man unter zehn ausgeſprochenen Worten kaum eines verſteht: falſche Betonung ſchlechter Tacttheile und weiblicher Endungen, namentlich wenn ſie mit dem Conſonant n ausgehen; — ſind: unſchöne Mundbildung durch Hervorſtrecken der Kinnlade; ſind, was Spiel anbelangt: die gewaltigen Ecken ſeiner Action, wenn er in Stellen des Affects jeden Niederſchlag mit telegraphiſchen Armbewegungen markirt; ſind, und das iſt das Weſentlichſte: daß er am Ende doch mehr ergreift, packt und verblüfft, als wahrhaft rührt; daß ſein herrliches Material nicht aus dem Herzen ſtrömt, und wieder zu Herzen geht! — Wohl hat dieſe ſeltene Gewalt ſo herrlicher Mittel auch mich ergriffen, und ich hätte inſtinktmäßig wie raſend mitgeklaſcht, wenn überhaupt Klatſchen meine Sache wäre; aber wenn dieſes Attentat auf die Sinne vorüber iſt, und das Blut ruhiger circulirt,

behaupten obige Reflexionen doch wieder ihre Rechte. — Das ist nun ein schlichtes und einfaches Urtheil über einen der ersten Sänger aller deutschen Gauen. Ich weiß auch recht gut, daß ein Ton dieses Sängers alle Worte des zweiten Theils meiner Epistel niederschlägt, aber — es ist doch nicht anders. So eine Epistel ist indeß kein Unglück. Haitzinger bleibt doch Haitzinger; meine Kritik bleibt Kritik, d. h. unbeachtet, und Alles — beim Alten.

Rossini in Frankfurt am Main.

Dieser Orion seines Jahrhunderts, dieser Omnipotens eines ganzen Volks, der mit der ersten Note seiner ersten Cantate: «Il Pianto d'Harmonia» auch einen Wendepunct des retrograden Musikzustandes in Italien bezeichnete, der Mann, der mit einem Federzuge die Empfindungen dreier Zonen vereinigte, und einen halben Welttheil nach seiner Pfeife tanzen machte, über dessen «Mi rivedrai, ti rivedro» man die Anwesenheit Napoleons in Italien fast vergaß; er, wenn auch von Hunderten mißverstanden und geschmäht, doch von Zehntausenden dagegen auf Händen getragen, der — an üppigen Phantasien überreiche Schöpfer — nach mehr als funfzig italienischen Opern noch einen deutschen Tell schaffen konnte; dieser wunderbare Proteus kam in seinem vierundvierzigsten Jahre zum zweiten Mal über den Rhein, wenn

auch nicht von Neugierde entbrannt, deutſche Kunſt zu prüfen, — aber doch gewiß im Innern entzückt, ſich vom Vaterlande Mozart's und Beethoven's ſo geehrt zu ſehen. Die Orcheſter von Stadt und Städtchen entrichteten ihm jubelnden Zoll, ungeheuchelten Enthuſiasmus, und der Schwan von Peſaro ſchwamm in einem Freudenmeer ihm dargebrachter deutſcher Huldigungen. Dafür bezauberte er durch die liebenswürdigſte Perſönlichkeit, durch ſeiner Dankſagungen melodiſches Wort und die Chevalerie ſeines Umganges. Das Gefühl ſeines Werthes bewahrte ihn überall vor Hochmuth, wie vor untergeordneter Beſcheidenheit, und wer da glaubte, in ihm den Kukuk ſeiner Werke zu finden, der irrte gewaltig, indem er alle Fragen darüber mit wegwerfender Nonchalance ablenkte. So haben auch Frankfurts Bewohner ihn kennen gelernt, in deren Mitte er mehre Tage ſich wohl fühlte. Welche Hinderniſſe obwalten mußten, daß weder Oper noch Orcheſter Notiz von ihm nahmen, iſt mir unbekannt; — aber von des Meiſters unverſtellter Ueberraſchung von der Kernhaftigkeit deutſcher Nationalgeſänge, den Kehlen unſers vortrefflichen Liederkranzes entſtrömt, und von ſeiner, an die Mitglieder deſſelben gerichteten Aeußerung: «daß er in Italien und auf allen ſeinen Reiſen noch nicht an die Möglichkeit einer ſolchen Kraft und Uebereinſtimmung geglaubt habe,» — daß es

ihm gar nicht in den Kopf wollte, dieſer Cirkel beſtände blos aus Liebhabern, davon war ich Zeuge.

Ein reiches Gaſtmahl, dem Ferd. Ries, Felix Mendelsſohn und andere Künſtler erſten Ranges beiwohnten, wurde ihm von mehren Notabeln der Stadt auf der Mainluſt noch am Tage ſeiner Abreiſe gegeben, und ein Akroſtichon auf die Melodie des berühmten Quartetts aus ſeinem Graf Ory abgeſungen.

Joſeph Guſikow in Frankfurt am Main.

Gleich dem erſten Helden unſerer lebenden Inſtrumentaliſten iſt jetzt Joſeph Guſikow auf ſeinem Holz- und Strohinſtrumente gefeiert. Holz und Stroh! — Gibt es ein beſſeres Requiſit, um eine Welt im Flammen zu ſetzen, als dieſes? Zerbrecht eure Geigen, ihr Paganini und Meſoni! Zerreißt eure Saiten, ihr Thalberg und Chopin! Hört auf zu ſchlagen, all' ihr italiſchen und deutſchen Nachtigallen! Der Schall iſt gleich dem Klang geworden, und das Tonloſe tritt mit euch in die Schranken. Guſikow rollt ſein Inſtrument zuſammen, der Sturm des Enthuſiasmus weht hinein, und der Scheiterhaufen iſt fertig, der euern langen glänzenden Ruhm zu Aſche brennt. Aber ich will Guſikow damit nicht anklagen. Muß er doch rieſenmäßig wachſen in der Meinung der Adepten, je tiefer ſein unclaſſi-

ſches Inſtrument in derſelben ſinkt. Guſikow prahlt nicht mit Rang und Titel. Er nennt ſich «Virtuoſe auf dem Holz- und Strohinſtrumente», und er hält mehr als er verſpricht. Ich unterſcheide den Virtuoſen von dem Künſtler, und Guſikow darf kühn in die Reihen der letztern treten. Ich kenne dieſes Mannes Biographie nicht, aber ich ſehe ihn, von einem unbeſiegbaren Hange getrieben, umherirren, die Ahnungen ſeines Innern zu verſinnlichen. Er kannte noch nicht die wunderbare Wirkung unſerer Inſtrumente, und dennoch war Alles Muſik, was ihn umgab. Die Stimme der Thiere, der Geſang der Vögel, das Murmeln der Bäche, das Säuſeln der Lüfte in den Bäumen und im Schilfrohre des Meeres, Alles erfüllte ihn mit Sehnſucht, auch Töne zu ſchaffen. So entſtand dem Mittelloſen nach und nach dieß einfache Mittel, ſeine innere Sprache zu verkünden. Allein der Autodidact blieb nicht unbemerkt. Er trat in die Welt, ſah, hörte, verbeſſerte ſeine Holzſtäbchen, bildete ſich ſeine Tonfolge nach unſerer Scala, und entwickelte die Aeußerung eines anfangs dunkeln Gefühls zur bewußtvollen Fertigkeit unſerer Kunſtſprache. Aber Gewohnheit, Dankbarkeit und der jedem Menſchen angeborne Trieb nach dem Seltſamen machten ihm ſein Inſtrument unentbehrlich; — er trennt ſich nicht mehr von ihm, und ſo verkündet nun Guſikow ſeine innen-

wohnende Kraft fortwährend auf den rohen Stoffen, die ihm früher seiner musikalischen Entwickelung erster Zustand geschaffen.

Und weßhalb sollte man Gusikow den Namen Künstler versagen? — Weil er nicht nach Noten musicirt, oder die Musik seiner Seele nicht nach contrapunctischen Argumenten schnitzt? — — Ich will hier einhalten, um mich nicht sehr tief in die traurige Kunstgeschichte unserer Zeit zu verlieren. Nur frage ich noch: Wer steht höher, der, welcher aus volltönenden Stoffen, und im Besitze aller der überreichen Mittel des herrschenden Culturschrittes ewig nur Holz und Stroh reproducirt, oder der, welcher auf Holz und Stroh die ganze Poesie eines wahrhaften Ingeniums zu verkünden vermag? — Und das Letztere thut wahrlich Gusikow. Abgesehen von der unbegreiflichen Fertigkeit, womit er, vermittelst zweier einzelner Schlägel auf ein paar Dutzend hölzerner Stäbe und Stäbchen, die auf Strohbändern ruhen, Schwierigkeiten übertändelt, die man oft nicht von zehn gesunden Fingern vollkommener besiegen hört; — abgesehen also von einer möglichst ausgebildeten Technik in jedem Genre des Passagen- und Trillerwesens, macht er uns durch so kühnen als geschmack- und geistvollen Vortrag die Subalternität seines Instruments völlig vergessen, und mich sollte gar nicht wundern, wenn bald durch ihn ein zwei-

ter Schiller entstünde, der statt einer «Laura am Clavier» einen «Gusikow am Holz- und Strohinstrument» besingen würde. Dazu sein etwas phantastisches Aeußere, die Electricität seines ganzen Wesens, während er spielt — aber man muß das hören und sehen zugleich. — Ist Etwas zu beklagen, so dürfte es die Richtung sein, die Gusikow's Virtuosität in der Wahl von Quodlibets aus Norma, Zampa, Robert und Strauß'scher Tänze genommen. So eine außergewöhnliche Erscheinung sollte in Allem außergewöhnlich sein.

Seinen Variationen von Mayseder und dem Glöckchenconcert sind übrigens ein verständiges und satzgemäßes Arrangement nicht abzusprechen. Daß sich der Künstler eines ausgezeichneten Auditoriums und Beifalls zu erfreuen hatte, ließ sein Ruf erwarten.

Was endlich die Erfindung dieses Instruments betrifft, die sich der Virtuose zuschreibt, so weiß er wol nicht, daß schon Wenzel Müller in seiner Oper: «Die Schwestern von Prag» ein ganz ähnliches auf die Bühne brachte, unter dem Namen «Gelächter» bekannt; und manchem Frankfurter wird es noch erinnerlich sein, wie unsere beiden Buffons, Lux und Hassel, besonders der Letztere, durch ganz wacker durchgeführte Variationen in dieser Oper auf diesem Instrumente manches Da-capo erregten.

Aber eben so wenig wie Gusikow kann W. Müller der Erfinder dieses «Gelächters» gewesen sein, da sich schon die Chinesen lange vor Christi Geburt eines ähnlichen Instruments bedient haben. Nach Burney's Angabe war es eine Art von Sticcado aus Holzstäbchen von verschiedener Länge bestehend, und von metallreichem Klange! Die Stäbe seien quer über eine hohe Vase in der Form eines Schiffsbauches angebracht gewesen, und Burney will dieses Instrument, das keine halben Töne hatte, bei dem Abbé Arnault in Paris als dessen Eigenthum gesehen haben. Daß unser Concertgeber eine ähnliche Entdeckung gemacht, dieselbe vermehrt und nach dem diatonischen Klanggeschlecht neu construirt habe, will und kann ich nicht bestreiten.

Der Walzerkönig Strauß in Frankfurt.

Ein Concert, wobei das Ohr der Herold war, der die Füße zum luſtigen Kampfe aufforderte, gab Hr. Johann Strauß von Wien im Saale der Oranienburg. Ich fand zum Glück noch ein Plätzchen vor dem Corridor auf der Treppe, deſſen umklammertes Geländer mich vor jähem Sturze ſchützen mußte. Ob die weite Entfernung von dieſer Muſik ihre Ecken abgeſchliffen, oder ob ſie keine Ecken hatte, weiß ich nicht zu unterſcheiden. Genug — was ich vernahm, gehört ins Reich der Fata Morgana, und wie Märchen aus dem Schlaraffenland klang es in meinen Ohren. Wahrlich, Hr. J. Strauß iſt in ſeiner Art ein Shakſpeare und Mozart, und ſein Bild verdient daher neben jedem zu hängen, deſſen Original das im vollſten Sinne des Worts erfüllt, für was es ſich gibt, und für nicht mehr gelten will. Unſere

Künſtler haben großes Unrecht, wenn ſie über den Mann ihre Spottdichterader verſuchen. Herr J. Strauß benutzt die Schwächen ſeiner Zeit. Das thäte Jeder, wenn Jeder die Mittel dazu beſäße. Wer bliese nicht mit in Oberons Horn, wenn es ihm verliehen wäre. Strauß erbläſt ſich einen goldnen Regen. Iſt's ſeine Schuld, wenn der goldne Geſchmack recht mit den Füßen davon flieht? Wer ihn zum Fetiſch der Menge erhebt, mag es verantworten. Strauß und Democrit ſind in Beziehung des Lachens Zwillingsbrüder. — Was thut denn Herr Strauß ſo Sündhaftes? — Er befeſtigt und erweitert ſein angeſtammtes Reich. Das thaten ſchon Andere vor ihm, und ihnen erblüht der Lorber. Cäſar war ein vollkommener Feldherr, Kotzebue ein vollkommener Luſtſpieldichter, Plato ein vollkommener Weiſer, — Herr Strauß iſt ein vollkommener Tanzgeiger.

A. André's Lehrbuch der Tonsetzkunst.

(Zweiter Band, erste Abtheilung. Enthaltend die Lehren vom einfachen und doppelten Contrapuncte und dessen Anwendung beim zwei-, drei-, vier- und mehrstimmigen Satze.)

Aus vorstehendem Titel werden die Besitzer des *ersten* Bandes der Tonsetzkunst (Harmonielehre) mit Vergnügen ersehen haben, daß der Herr Verfasser ihre Erwartungen und seine Versprechungen erfüllt hat. Wir wollen *daher* unverzüglich einen allgemeinen Ueberblick auf diese neue musikalisch-literarische Erscheinung werfen, welcher auch diejenigen, die nicht Gelegenheit hatten, sich mit der theoretischen Denkweise und der musikalischen Urtheilsfähigkeit des Verfassers bekannt zu machen, in den Stand setzen soll, einen selbstständigen Begriff von dem Werthe derselben zu fassen.

Ohne genöthigt zu sein, Namen und Autoritäten anzuführen, wird es mir wol erlaubt sein, mich auf die

Zahl derjenigen Muſiker und Muſikliebenden zu beziehen, die mit regem Eifer irgend ein in hohem Rufe ſtehendes Lehrbuch des Contrapunctes ergriffen und Mühe und Zeit nicht ſcheuten, die geheimnißvollen Andeutungen, die Hunderte von partiellen Regeln in ihrem Kopfe zu einem Ganzen zu vereinigen; wie weit es ihnen glückte, hierin zu einer klaren Anſchauung zu gelangen, das wollen wir den perſönlichen Bekenntniſſen dieſes oder jenes unſerer Leſer, der ſich in ähnlichem Falle befand, überlaſſen und zur Beſchwichtigung etwaiger Zweifel auf die eigenen in der Vorrede des Verfaſſers enthaltenen Worte hinweiſen:

«Freilich findet ſich die Kunſt des Contrapunctes, obgleich ſolche auf ganz einfachen Grundſätzen beruht, nicht in allen Lehrbüchern ſo einfach dargeſtellt, vielmehr erſcheint die Mehrzahl dieſer Lehrbücher ſtellenweiſe ganz unverſtändlich und in ihren Beiſpilen höchſt ungenügend; und da es nun noch obendrein zu allen Zeiten Tonſetzer und Tonlehrer gegeben hat, welche ſich nachtheilig und geringſchätzend über den Contrapunct ausgeſprochen haben, ſo mag wol mancher lernbegierige Tonſetzer unter ſo bewandten Umſtänden entweder aus Vorurtheil, oder bei Vornahme eines ſolchen Lehrbuches durch deſſen Unverſtändlichkeit ſich vom Studium des Contrapunctes abgehalten, ja, gleichſam abgeſchreckt geſehen haben. — — — Ich ſpreche

hier aus eigener Erfahrung, und weiß es nur zu gut, wie viel Zeit und Mühe ich beim Studium des Contrapunctes verloren, und wie schwer ich endlich dem Gedanken Raum gegeben habe, es möge die Schuld der Unverständlichkeit so mancher contrapunctischen Lehrsätze und Beispiele doch wol nicht an mir allein liegen.»

Daß sich ein Musiker und Gelehrter, dem zugleich an dem allgemeinen Fortschreiten der Kunst gelegen, aufgefordert fühlen mußte, viele Dunkelheiten zu beleuchten, Irrthümer zu berichtigen, und dem Bedürfnisse der Zeit entgegen zu kommen, hoffen wir hierdurch bewiesen zu haben. Nachdem also das Dasein des vorliegenden Werkes sanctionirt ist, wollen wir, soweit Raum und Kräfte es gestatten, seinen Gehalt prüfen und darstellen.

Die Einleitung (S. 1 — 24) enthält eine historisch-kritische Darstellung der Geschichte des Contrapunctes. Historisch stützt sich der Verfasser auf bekannte und angeführte Autoritäten der musikalischen Literatur, deren verschiedene Meinungen er gleichzeitig aufgestellt hat, so daß ein jeder Urtheilsfähige nicht nur selbst sie mit einander vergleichen kann, sondern auch noch des Verfassers eigene kritische Beleuchtung zur Richtschnur benutzen, oder falls ihm dieselbe nicht genügen sollte, wiederum seiner eigenen Prüfung unterwerfen kann. Gegenstände,

die, durch die Unzuverläſſigkeit der Berichterſtatter, ſich dem Scharfblicke des unbefangenen Beobachters entziehen, hat der Verfaſſer, da er ſich Nützlichkeit in practiſcher Anwendung zum Ziel ſeines Strebens geſetzt hat, angeführt, ohne ſich in weitere hypothetiſche Unterſuchungen einzulaſſen, als ſeine Pflicht als hiſtoriſcher Referent von ihm erheiſchte.

Jede Stelle des Textes, welche ein muſikaliſches Gleichniß zuließ oder erheiſchte, ſo wie auch die namhaft aufgeführten Arten der ſonſt üblichen verſchiedenen Contrapuncte, ſind mit deutlichen und ſangbaren Notenbeiſpielen begleitet. Wir wollen jetzt das Product der 6 Capitel in gedrängter Ueberſicht zuſammenfaſſen, deren Inhaltsverzeichniß, nebſt demjenigen der beiden noch nachfolgenden Abtheilungen (welche der Verfaſſer durch ſein Rundſchreiben von der Jubilatemeſſe 1834 vor der Erſcheinung des obigen Werkes bereits veröffentlicht hat) an ſich ſchon eine intereſſante und ſtreng-geregelte Aufeinanderfolge contrapunctiſcher Baumateriale zu nennen iſt. Der Verfaſſer legt im erſten Capitel den Grund zu allen ſpätern contrapunctiſchen Uebungen, indem er auf eine erſchöpfende und planmäßige Weiſe den Lernenden die ebene Bahn einer guten Stimmführung *) hindurch leitet, keine

*) Hier kann ich nicht unberührt laſſen, daß der Verfaſſer bei dieſer Gelegenheit die in der Harmonielehre S. 75 verſprochene

Klippen unbezeichnet läßt, so wieder umgekehrt in der Harmonielehre das unüberſehbare Meer des harmoniſchen Reichthums mit allen ſeinen Fährlichkeiten dem Blicke gezeigt hatte. Sobald nun im erſten Capitel die Uebungen im einfach gleichen Contrapuncte, von den leichtern vierſtimmigen abwärts gehend zur drei- und zweiſtimmigen Behandlung, beendigt ſind, wird der Lernende im zweiten Capitel mit dem darauf gegründeten einfach-ungleichen oder verzierten Contrapuncte bekannt gemacht, und von hier an lernt er umgekehrt zuerſt mit einer, dann mit zwei und endlich mit drei Stimmen zum cantus firmus contrapunctiren, ohne daß ihn die Mehrheit der Stimmen verwirren kann, da keine neue Stimme hinzutritt, bis die vorhergehende nicht ſo weit befeſtigt war, daß er ihr einen Theil ſeiner Aufmerkſamkeit entziehen ſollte.

Was mir in einem Lehrbuche des Contrapunctes durchaus neu erſchien, iſt, daß Verfaſſer in dieſem Capitel nicht nur die Anwendung, d. h. die Setzart des verzierten Contrapunctes lehrt, ſondern auch, wie ein Geſang (Contrapunct hier) überhaupt zu verzieren ſei; wozu ſeine im erſten Bande (Harmonielehre) enthaltene Lehre von den durchgehenden Noten eine nützliche Vorkenntniß gegeben.

Auseinanderſetzung des Grundes oder Ungrundes des ſo bekannten Quinten- und Octavenverbotes ſehr umſichtig und natürlich abgehandelt hat.

Der doppelte Contrapunct, dieſe ſo weſentliche Zierde und unentbehrlichſte Stütze vielſtimmiger Muſikwerke, entziffert ſich jetzt dem Leſer mit derſelben Deutlichkeit, wie alle vorhergehenden Sätze. Wenn derſelbe den in der Octave aufmerkſam in allen ſeinen Theilen und Satzregeln ſtudirt hat, ſo ergibt ſich daraus die Anwendung auf den in der Decime und Duodecime gewiſſermaßen von ſelbſt (weßhalb Ref. auf den Schluß der dritten Abtheilung dieſes Capitels verweiſt), welche letztere Entdeckung um ſo wichtiger iſt, als berühmte Tonſetzer und Gelehrte entweder mit Undeutlichkeit oder Geringſchätzung über dieſe allerdings beſchränktern Arten des Contrapunctes ſich geäußert haben. Was von dem Contrapuncte der drei, vier, fünf u. ſ w. zu halten, darüber verweiſen wir den Wißbegierigen auf den vierten Abſchnitt dieſes Capitels, da es uns an Raum gebricht, die ſcharfſinnigen Bemerkungen des Verfaſſers alle hier anzuführen.

Das vierte Capitel handelt nun vom drei-, vier- und mehrfach doppelten Contrapuncte, in welcher Abhandlung man auf dieſelbe einfache Verfahrungsart zu den erſtaunlichſten Reſultaten gelangt. Als Curioſität wollen wir nur anführen, wie ein ſolcher ſechsfach doppelter Contrapunct 720 verſchiedenartige Verbindungen der Stimmen zuläßt, der ſiebenfach doppelte 5040 und endlich der achtfach doppelte 40,320. Wir verweiſen übrigens in Betreff dieſer

Curiosität wiederholt auf die Urtheile und Ansichten des Verfassers.

Das fünfte Capitel lehrt die Abfassung des polymorphischen Contrapunctes, d. h. nach des Verfassers eigenen Worten: «Man hat unter dieser, aus dem Griechischen entlehnten Benennung eines Contrapunctes eine solche Eigenschaft desselben zu verstehen, nach welcher seine Noten sowol eine Vergrößerung als eine Verkleinerung, als auch eine Lesung derselben in entgegengesetzter Richtung, so wie ferner in einer rückwärts (von der rechten zur linken Hand) gehenden Fortschreitung gestatten, so daß also ein und derselbe Contrapunct unter vielfachen Gestalten erscheinen kann.»

Wenn nun auch der Verfasser selbst diese Art des Contrapunctes blos papierne Künsteleien nennt, so bemerkt er doch ganz richtig: «Jedenfalls muß der Tonsetzer mit allen diesen Arten des Contrapunctes genau bekannt sein, indem er nur dadurch sich in den Stand gesetzt sehen wird, mit Sachkenntniß über ihren Werth und Unwerth zu urtheilen.» Wie man nun aber nicht aus einem Extreme in das andere fallen, und jedem Verdienste seine Kronen lassen muß, so kann Ref. nicht umhin, sobald man diese Künsteleien als solche einmal bezeichnet hat, sie wenigstens interessant zu finden, wenn sie mit Sachkenntniß und musikalischem Geschmacke abgefaßt sind, wie

dieß mit den erläuterden Beispielen von des Verfassers eigener Composition der Fall ist.

Das sechste und letzte Capitel lehrt die Anwendung der angeführten Lehrsätze beim mehrstimmigen Satze. Es ist durchwebt mit Beispielen aus bekannten Tonstücken der Aeltern und Neuern, so daß es dem geübten Lehrling leicht fallen muß, die Wesenheit dieser Sätze zu beurtheilen und zu finden, wie sich alles Einzelne hier mehr oder minder gut zu einem vollendeten Ganzen gestaltet hat. Zu der im vierten Abschnitte des sechsten Capitels enthaltenen Lehre, eine contrapunctische Abfassung über einen bassus continuus zu liefern (contrapunto ostinato), hat der Verfasser einen Beweis geliefert, in welcher Vollkommenheit seine Lehren angewandt werden können, indem er über einen Baß von 4 Tacten, der sich durch 87 Tacte immer wiederholt, einen fünfstimmigen Gesang gesetzt hat, dessen Reichthum und Abwechselung dem Unkundigen keine Zwangsregel läßt, dem Kunstverständigen Beifall und dem Lernbegierigen Muth zum Nacheifern hervorlocken muß.

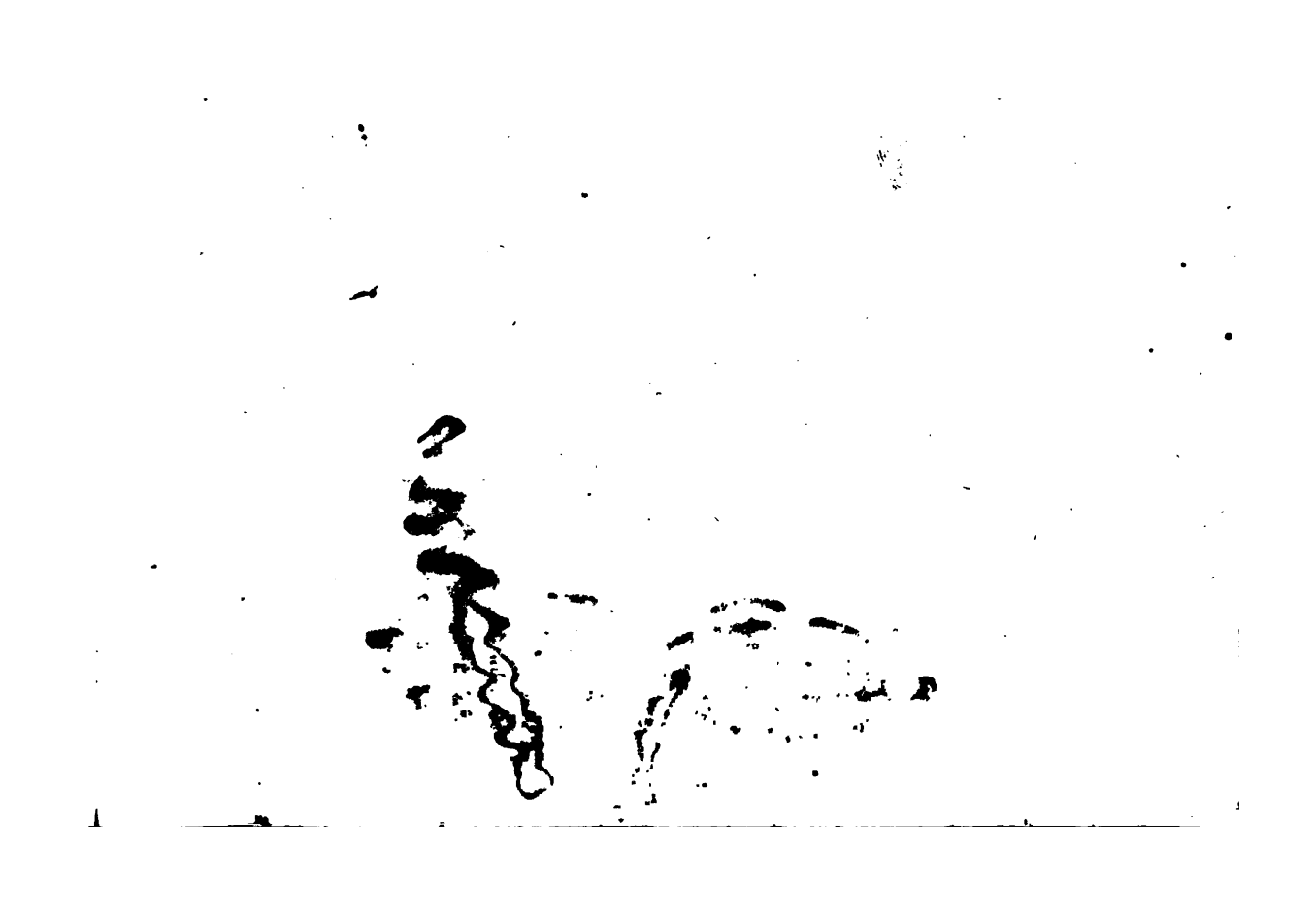
Zum Schluß unserer Darstellung wollen wir nur noch anführen, daß sämmtliche Beispiele aller Arten von Contrapuncten an zwei bekannten Choralmelodien, welche durchgängig als C F beibehalten, ausgeübt sind, so daß man mit wahrem Vergnügen das Geschiebe des letzten verwik-

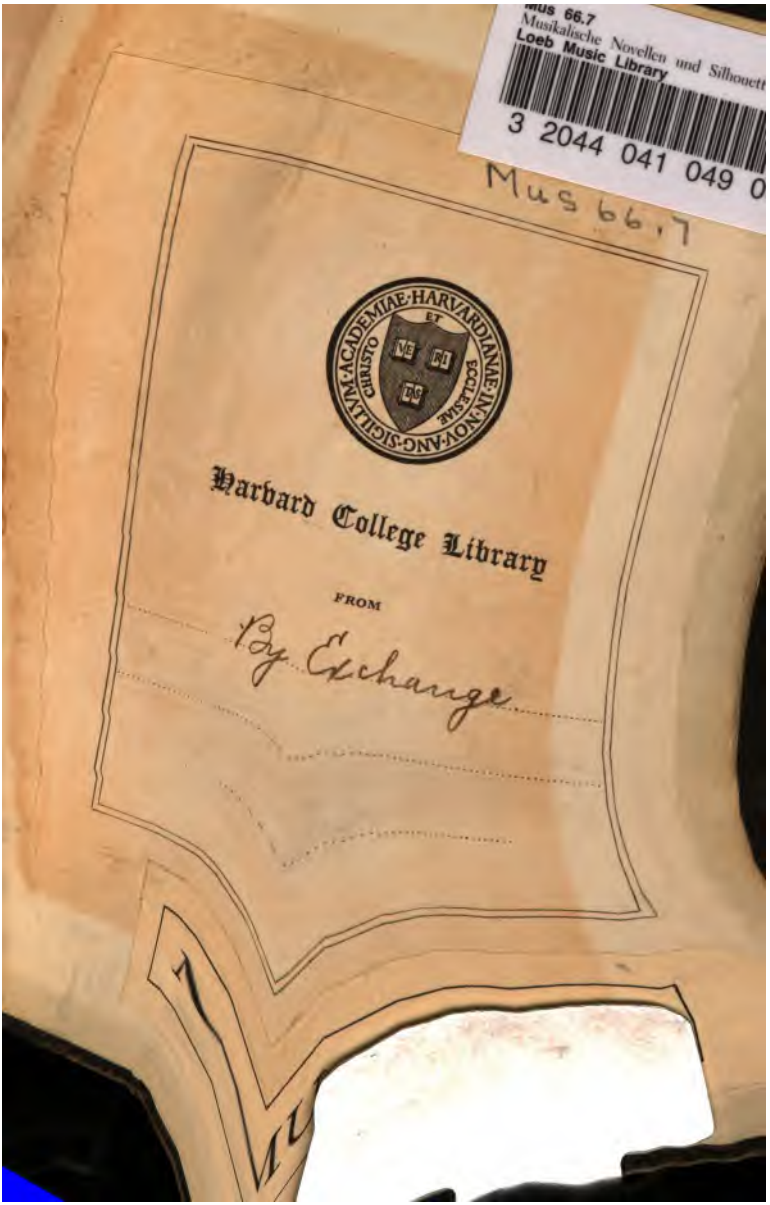
kelten Satzes entstehen sieht, wenn man, von dem ersten nackten Satze an, einen Zierrath nach dem andern aufsetzt, oder wenn man umgekehrt (wer nun an einem solchen zersetzenden Verfahren mehr Freude hat) einen Schmuck nach dem andern, die zierlich geschlängelten Tonwendungen, die sich aus einer Stimme in die andere symmetrisch antwortenden Figuren abstreift, bis der Satz wieder in einfachen halben Noten daherschreitet, als sei er nie anders gewesen.

Möchte nur unser Wunsch, so wie der des so zahlreichen musikalischen Publicums um baldiges Erscheinen der versprochenen zwei Abtheilungen vom Canon und von der Fuge bald in Erfüllung gehen, um so mehr, da unser von der letzten Erscheinung so sehr befriedigtes Gefühl ein ähnliches von dem noch so dunkeln Gebiete des Canon erwarten läßt. Wir sind begierig, die Schlüssel zur Lösung und Verfertigung der im fünften Capitel genannten besondern Arten von Canons und aller derer, welche uns das Inhaltsverzeichniß der zweiten Abtheilung des zweiten Bandes ankündigt, zu empfangen. Die vom Verfasser sich selbst gesetzte schwierige Aufgabe, jede Abtheilung seines Werkes als ein selbstständiges Ganzes zu behandeln, ist durch diese erste Abtheilung erfüllt worden, und es erscheint in unsern Augen als eine seltene schriftstellerische Uneigennützigkeit, ein Werk, das man voll-

ständig in den Händen keines Musikers vermissen sollte, auf diese Weise, zum pecuniären Vortheile des Letztern (wie ihn nun gerade die Lehre der Harmonie, des Contrapunctes, des Canon, der Fuge, der Melodie u. s. w. mehr anzieht) und zum Nachtheile des Herausgebers, der mit dem Verleger eine und dieselbe Person ist, zu zerspalten. Möge zwischen Publicum und Verfasser ein gutes Einverständniß und gleiches Streben nach Aufklärung stattfinden, damit dem baldigen Erscheinen aller seiner angekündigten Werke kein Hinderniß im Wege liege.

Ende.




Mus 66.7
Musikalische Novellen und Silhouett
Loeb Music Library
3 2044 041 049 0
Mus 66.7
Harvard College Library
FROM
By Exchange